Studien über die melodisch-harmonischen Beziehungen im neuen Gemeinschaftsliede

---

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

Hans Gerhard Hanschke
aus Schwedt a. d. Oder

Tag der mündlichen Prüfung: 6. März 1940

Erlangen 1940
Junge & Sohn, Universitäts-Buchdruckerei

1940 №87

Referent: Professor Dr. Steglich.

Dekan: Professor Dr. Kuen.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern!

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Einleitung: Grundkräfte der Ein- und Mehrstimmigkeit 7

II. Die melodisch-harmonischen Beziehungen im neuen Gemeinschaftsliede 12

Die Singbewegungen seit 1900 12

Der Durchbruch des neuen Stils 14

Die Festigkeit der neuen Melodik 17

Die harmonische Quint-Quart-Struktur 18

„Kirchenton"-Harmonik und neues Lied 21

Das Prinzip der Entfaltung als eine Neuordnung der tonalen Beziehungen 26

Die Cantus-firmus-Technik 32

Der Mixtur-Klang 33

Die Parallel-Bewegung im Terz-Abstand 34

Die Einheit von Melodik und Harmonik als Ausdruck einer neuen Ganzheit 39

III. Zusammenfassung 43

Vorwort.

Angeregt durch den Meinungsstreit über die „Tonalität des deutschen Volksliedes", der durch die Frage nach einer „kirchentonalen" Haltung im neuen Gemeinschaftsliede erregt wurde, möchte die vorliegende Arbeit versuchen, diese Frage vom Harmonischen her zu klären.

Hierbei wurde die Melodik nicht etwa ausgeschaltet: im Gegenteil, unbelastet von den „Harmonie-Systemen" einer vergangenen Zeit mußten die Beziehungen des Melodischen zum Harmonischen neu untersucht werden, da beide in unseren neuen Sätzen — dies soll im Laufe der Arbeit gezeigt werden — eine unlösbare Einheit im Sinne einer neuen Ganzheit bilden.

Die Grundkräfte der Ein- und Mehrstimmigkeit sind nicht nur historisch betrachtet, sondern vor allem als neuordnende Kräfte gesehen, welche in der gesamten neuen Gemeinschaftsmusik wirken.

Während seines Studiums an der Hochschule für Musikerziehung in Berlin hatte der Verfasser Gelegenheit, in Chor, Orchester, Rundfunkspielschar u. a. die neue Gemeinschaftsmusik tatkräftig mitzuerleben. Desgleichen an der Hochschule für Lehrerbildung Halle-Hirschberg und am Musikheim Frankfurt a. O.

Durch die vorliegende Arbeit einen Teil des Dankes allen meinen Lehrern abtragen zu dürfen, wäre Lohn genug. Wertvolle Hinweise verdanke ich Herrn Professor Dr. Steglich.

Erlangen im November 1939.

Hans Gerhard Hanschke.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41533921_0007

Einleitung.

I. Grundkräfte der Ein- und Mehrstimmigkeit.

Es ist das Entscheidende der nationalsozialistischen Revolution, daß durch sie Grundkräfte des Volkstums freigelegt wurden, die durch fremdartige Einflüsse überlagert und verschüttet waren. Diese Grundkräfte allein vermögen den Boden für eine neue Saat vorzubereiten und ein natürliches Wachstum der Formen zu gewährleisten. Es müssen also auf musikalischem Gebiete die Elementarkräfte des Rhythmus, der Melodik und Harmonik, der Dynamik und der Klangfarbe neu zutage treten[1]). Unsere neue Erziehung, die in musischer Übung die Gymnastik der Musikausbildung natürlich zuordnet, läßt uns wieder einen musikalischen Ablauf als leibseelische Ganzheit erfassen, die der Einförmigkeit eines nur motorischen Rhythmus und anderer Auswüchse einer vergangenen Epoche steuert. Desgleichen kann eine aufrechte Gesinnung kein Hinabtauchen in eine „kultische Dämmer-Dynamik“ [2]) dulden, jenen geistigen, ästhetischen Klang, der die Beziehung zum wirklichen Leben längst verloren hatte. Unser Musizier-Ideal ist klar und sauber, der „singenden Gemeinschaft“ entspricht der eherne Klang der Blasinstrumente, das Volkslied wird zurückerobert unter natürlicher Zueignung der Instrumente.

Schwieriger ist eine Wiederbesinnung auf die Grundkräfte der M e l o d i k. Durch eine überreiche Harmonik, in der wir bemüht waren, jeden Ton als Bestandteil eines Dreiklangs zu erfassen und auf die latente Harmonik einer Melodie zu achten, ist unser Ohr für die feinen Tonbeziehungen innerhalb der einstimmigen Linie abgestumpft. Gerade das neue Gemeinschaftslied hat sich die Formkraft der Einstimmigkeit wieder zu eigen gemacht, ohne damit jedoch in eine undeutsche Haltung zu verfallen, welcher Vorwurf zeitweise von Kreisen erhoben wurde, die die Dreiklang-Harmonik als d a s deutsche Element kennzeichnen wollten. Eine historische Belehrung, wie sie durch W a l d m a n n[3]) geschah, hat hier erfolgreich gewirkt. Gerade die

1) Steglich: Die musikalischen Grundkräfte im Umbruch, Deutsche Musikkultur III, Dez./Jan., 1938/39, S. 345.
2) Steglich: Ebenda S. 348.
3) Zur Tonalität des deutschen Volksliedes.

strenge Gesetzmäßigkeit des neuen Gemeinschaftsliedes zwingt unseren Blick in Zeiten zurück, wo die Kräfte der Einstimmigkeit noch frei liegen. Vielleicht lassen sich von dort mancherlei Grundlagen für unsere neue Haltung gewinnen.

Pentatonik.

Als eine der ältesten typischen Melodiebildungen erscheint uns die pentatonische, deren fünf Töne man als Skala theoretisch durch Quinttransposition [4]) erhalten kann.

$$F — c — \hat{g} — d^1 — a^1$$

Durch Oktavversetzung ergibt sich hieraus die pentatonische Leiter

$$d — f — \hat{g} — a — c^1$$

Die Pentatonik scheint aus der Rufmelodik entstanden zu sein, alte Hirtenrufe bewegen sich vorwiegend in pentatonischen Wendungen, melodiebildendes Intervall ist die fallende Quarte. Hier liegt vielleicht auch eine Beziehung zum Atem vor. Entscheidend wird das Pendeln um einen Zentralton als Dur- oder Moll-Form.

Wenn im neuen Gemeinschaftslied ebenfalls pentatonische Wendungen auftreten und wir in der neuen Mehrstimmigkeit die Ausrichtung auf einen Zentralklang, wie wir später ausführen werden [5]), dem verwandt erscheint, so ist das ein Zeichen, daß hier altes Formengut wieder frei und wirksam geworden ist.

Aus dieser Einstellung heraus findet Müller-Blattau [6]) für unsere altdeutsche Pentatonik zwei Melodietypen, die ihr entscheidendes Gepräge geben und sich gleichsam als „germanisches Erbe" ebenfalls im neuen Gemeinschaftslied nachweisen lassen: den D- und F-Typus,

$$(c) — \underline{d — f — g — a} — \overline{c — d — f} \quad \begin{matrix} F — \text{Typus} \\ D — \text{Typus} \end{matrix}$$

zwei Leitern mit Klein- und Groß-Terz-Struktur, die infolge ihres Mediant-Verhältnisses auch die „pentatonische Modulation [7])" veranschaulichen. Müller-Blattau zeigt, wie sich diese beiden Typen neben einem dritten, harmonisch bedingten, form-

4) Nach der Erkenntnis der Konsonanz von Oktave und Quinte.
5) Siehe Seite 26 ff.
6) Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst, Geschichte der deutschen Musik S. 19 ff., Tonarten und Typen im deutschen Volkslied in Waldmann: Tonalität.
7) Huber: in Waldmann: Tonalität S. 75.
8) Geschichte der deutschen Musik S. 32 f.

kräftig trotz fremder Einflüsse durch den geistlichen Gesang erhalten haben, wie sie den neutextierten Sequenzen, mit Wortsilben auf jedem Ton, den schweren und wuchtigen Gang geben[8]) und über eine Zeit des Verfalls im neuen Liedgut wieder wirksam werden.

Kirchentöne.

Die Frage nach der tonalen Haltung des neuen Gemeinschaftsliedes hat, zugleich mit der Frage nach einer dem deutschen Volkslied eigenen Tonalität, die sogenannten Kirchentöne zusammen mit den altgriechischen Oktavgattungen in den Kreis der Betrachtung gerückt. Unsere Überzeugung der rassenmäßigen Bedingtheit alles Lebens gebietet uns Vorsicht in der Anwendung rassisch bestimmter Begriffe auf Lebensformen anderer Völker. Diese Vorsicht ist auch vonnöten, wenn wir mit dem Begriff der „Kirchentöne" arbeiten wollen. Entscheidend werden hier die Bewegungsvorgänge, welche in unser jetziges Notenbild umgewandelt zwar gewisse äußerliche Ähnlichkeiten der alten mit der heutigen Melodik vortäuschen mögen, wobei jedoch in der lebendigen Klangwirklichkeit, die wir bei älterer Musik gar nicht mehr kennen, durchaus nicht ähnliche Welten vorzuliegen brauchen. Wir müssen uns auch vor einer abgesonderten Betrachtung der bloßen Skalen hüten und unsere Aufmerksamkeit auf die entscheidenden Tonbeziehungen richten, um das Charakteristische der alten Musikübung zu erkennen. „Letztlich wird jede Musik geformt durch den Ausdruck des schaffenden Willens, der sich in ihren — elementaren und zusammengesetzten — Erscheinungsformen manifestiert"[9]). So mögen sich im neuen Gemeinschaftslied aus Aufreihung der gebrauchten Töne Skalen gleich jenen mittelalterlichen ergeben, ja, es mögen selbst gewisse Leiterausschnitte die gleichen sein: „Das Klangbild wird entscheidend geformt durch den lebenden Menschen"[10]).

Wir werden dann von dem Gedanken abrücken, „daß der oder jener Musiker sein schöpferisches Vermögen mit Hilfe der Kirchentöne aufgemöbelt hätte"[11]).

Die Ethos-Lehre des klassischen Griechenlands erkannte die Musik als gemeinschaftbildende Kraft, die als staatsbildend von größter Wichtigkeit sei. Die Einwirkung auf unseren

9) Blume: Das Rasseproblem in der Musik S. 25.
10) Blume: Ebenda S. 26.
11) Steglich: Die musikalischen Grundkräfte im Umbruch S. 350.

Willen wird entscheidend durch die melodischen Erscheinungsformen des Authentischen und des Plagalen bestimmt, jener erkenntnisvollen Abgrenzung der melodischen Kraftfelder. Diese Grundbegriffe sind es, welche, durch Alkuin übernommen, noch in der „regulierten" Musik Bach's und Händel's trotz der Harmonik ihre Kräfte erhalten haben [12]) und im neuen Gemeinschaftslied im Sinne einer „Distanz- und Konsonanz-Prinzip" vereinigenden Leistungsmelodik ebenfalls wieder entscheidende Bedeutung gewonnen haben, als ein überzeitlich „Bleibendes der Kirchentöne" [13]).

Wenn heute wieder pentatonische und „kirchenton"-ähnliche Elemente auftreten, so deutet dies nicht auf Anlehnung an ein „archaistisches Stilprinzip", „sondern beweist, daß es über die historische Gestalt hinaus ein wirksames Gesetz der musikalischen Urformung gibt. Gerade im Anklang an das „alte Lied" dürfen wir einen Beweis dafür sehen, daß unsere Zeit wieder aus dem gleichen Ethos heraus schafft, wie jene Vergangenheit. — Und so gilt es heute mehr denn je, hinter den Erscheinungsformen die eigentlich bewegenden geistigen Kräfte zu erkennen, denn sie sind es, die die Entwicklung vorwärtstreiben, weil sie der Form ihr Gesetz aufzwingen" [14]).

Auch die Grundkräfte der Harmonik waren verschüttet durch ein Überhandnehmen des klanglichen Prinzips, das die Melodie nicht trug, sondern sie einnebelte und hiermit ein klares Grundtongefühl erstickte. Es gilt hier, wieder festen Boden zu gewinnen und das Harmonische nicht Selbstzweck werden zu lassen, sondern es im Sinne der frühen Mehrstimmigkeit als Ergebnis selbständig geführter Stimmen aufzufassen, ausgerichtet auf einen tonalen Haftpunkt. So ist es nicht verwunderlich, daß bei einer Rückbesinnung unser heutiger Standpunkt Zusammenhänge mit einer Zeit aufweist, in der die Anfänge einer mehrstimmigen Haltung mit einem gewandelten Melodiegefühl reif wurden.

Beispiele wie der „Sommer-Kanon" und „Joseph, lieber Joseph mein" zeigen neben pentatonischer Haltung schon Merkmale tonaler Ausrichtung. Es ist wahrscheinlich, daß die tonale Haltung der Melodik bald nach einem verstärkten Ausdruck des Grundtongefühls verlangt hat, und man darf daher wohl annehmen, daß die Anfänge unserer Mehrstimmigkeit „auf dem

12) Steglich: Joh. Seb. Bach S. 53 f.

13) Steglich: Archiv für Musikforschung IV 1939, Heft 1, S. 121: Besprechung über Waldmann: Tonalität.

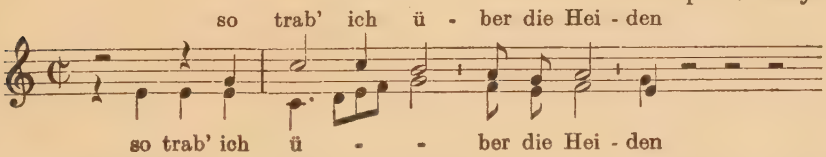
14) Reusch: Musik und Musikerziehung S. 55.

Boden dieses Systems (der Pentatonik) erwachsen sind“ [15]). Im Bordun-Baß als liegende Quinte (Dudelsack, Bauernleier, Portativ, Orgel, Streichinstrumente) werden die pentatonischen Stilmerkmale (Zentralton, Floskeln, Quartenmelodik) auf einen Grundton bezogen. Andere Formen einer „Orgelpunkt-Harmonik“ sind der Basso ostinato — z. B. der „Pes“ im Sommer-Kanon — und das gleichzeitige Fortschreiten zweier Stimmen als Mixturklang. Allen gemeinsam ist die Ausrichtung auf ein festes Grundtongefühl. Diese klare Haltung werden wir mit fast gleichen Mitteln — in neuem Sinne — in unseren mehrstimmigen Sätzen wieder finden, „als eine Ordnung von Kraftspannungen, die aus den Beziehungen der Tonstufen zu dem einen Grundton erwachsen“ [16]).

Gewöhnen wir uns daran, im Sinne der alten Mehrstimmigkeit im Harmonischen wieder selbständig geführte Stimmen zu hören, so ergibt sich daraus eine Neuordnung der Terz [17]).

Wie wir etwa in dem alten Liedsatz „Ach Gott, wie weh tut Scheiden“ von Caspar Othmayr [18]) keine weiche Terzwirkung zu empfinden vermögen — es sind Stimmen mit eigener Führung, am Schluß Nicht-Parallelführung, Tritonus-Wirkung durch das *h*: Beisp. 1 — so werden wir im neuen Gemeinschaftslied

Caspar Othmayr



Terz-Zusammenklänge wie in Heinrich Spitta's „Nichts kann uns rauben“ auch nicht mehr als romantische, gefühlige Terzen hören. Das liegt nicht daran, daß dieses Lied zufällig in Moll steht, sondern weil hier nicht mehr der harmonische Zusammenklang das Primäre ist, sondern die Festigkeit einer neuen melodischen Struktur, welche der Harmonik ihr Gesetz aufzwingt. Denn es ist selbstverständlich, daß einer neuen Ausgestaltung und Durchformung der Melodik auch eine

15) Huber: in Waldmann: Tonalität S. 76.
16) Steglich: Die musikalischen Grundkräfte im Umbruch S. 349.
17) Siehe a. S. 34 ff.
18) Gesellige Zeit I, Nr. 60.

Neuordnung der harmonischen Beziehungen entspricht, die, durchdrungen von der gleichen Kraft des Gestaltungsprinzips das ganze Tongeschehen sinnvoll durchwirkt. „Harmonik ist uns nichts im Kadenz-Vorgang der Klassik zu begreifendes, fertig gegebenes, sondern aus der Tonalität der Melodie neu zu schaffendes“ [19]).

Daß sich im neuen Schaffen noch nicht immer völlig eindeutige Formen ergeben haben, dürfte an der Kürze der Zeit oder an unserer langsamen Aufnahmefähigkeit liegen. Jedoch den bisherigen Bestand aufzunehmen und durch Beispiele das Wachstum eines neuen Stilwillens aufzuzeigen dürfte gerade jetzt wichtig sein, wo die Frage nach der Tonalität des neuen Volksliedes solche Bedeutung erlangt hat. Die Beziehungen des Melodischen zum Harmonischen festzustellen, wird das Ziel der folgenden Abschnitte sein.

II. Die melodisch-harmonischen Beziehungen im neuen Gemeinschaftsliede.

Die Singbewegungen seit 1900.

In den Großkreis des neuen Gemeinschaftsliedes münden die verschiedenen Volksliedbewegungen, die seit dem ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts unter Führern wie Walther Hensel und Fritz Jöde, im alten Österreich Josef Pommer — um nur die bekanntesten zu nennen — eine Abwehrstellung gegen Experimente volksfremder Kunstmusik einnahmen. Später förderten sie auch vielfach geselliges Laienmusizieren im Sinne der „Alten Meister“. In diesen Bewegungen vereinigten sich das Erbe des Vorkriegswandervogels [20]), die Musikpflege August Halms im Landerziehungsheim Wickersdorf, das instrumentale Musizieren in den Collegia musica der Universitäten nach dem Vorbilde H. Riemann's.

Neben einer sorgsamen Auswahl volknaher Musik früherer Jahrhunderte entstanden bald neuzeitliche Sing- und Spielmusiken von Fachmusikern, die sich aus verwandter geistiger Haltung der Volksliedbewegung anschlossen: so von Heinrich Spitta, Walter Rein, Ludwig Weber, Heinrich Kaminski, Armin Knab, Kurt Thomas u. a.

---

19) Wolfgang Fortner: Musiklehre und Kompositionsunterricht, Deutsche Musikkultur, 1936, S. 110.

20) Hans Breuer: Der Zupfgeigenhansl (1907).

Hensel's Volksliedsammlungen, die „Finkensteiner Blätter" u. a., Jöde's „Musikant" und „Spielmann" u. a. sind lebendige Zeugnisse einer reichen Sammeltätigkeit wie auch mancher schöpferischen Leistung.

Das Gedankengut der Jugendbewegung ist inzwischen Allgemeingut geworden und hat heute eine Erweiterung zur „musischen Erziehung" erfahren. Damit ist die Hinwendung zum Politischen vollzogen: „Aus der wehrhaften Übung allein kann der soldatische Geist nicht erwachsen; Wehrhaftigkeit vollendet sich erst im Seelischen, in Haltung und Ethos, in Ehre, Hingebung und Gefolgschaftstreue. Dahin aber führt zusammen mit der leiblichen Übung erst die musische Erziehung durch die Formgewalt der rhythmischen Künste" [21]).

Neben der musikalischen Jugendbewegung, die oft mit zu ästhetischer Feinfühligkeit den Volksliedbestand sichtete und infolge bündischer Abgeschlossenheit nicht alle Teile des Volkes erfassen konnte, dringt mit dem Beginn der Kampfzeit das Soldatenlied des Krieges (einschließlich der Reservistenlieder) mit elementarer Gewalt in den Liedbereich der Formationen hinein. Da es zunächst an geeigneten neuen Kampfliedern fehlte, mußten bekannte Soldatenlieder herhalten, neue Texte wurden unterlegt. Die Melodien, sofern sie nicht aufrüttelnd genug erschienen, wurden durch zündende Rhythmen und anfeuernde Rufe verändert. Das Kampflied: „Durch Brandenburg marschieren wir", der melodischen Haltung nach älteren Typs, gewinnt neue und entscheidende Stoßkraft durch seine elementar herausgeschleuderten Rufe wie: „SA. marschiert" — „Achtung — die Straße frei". Hier liegen Ansätze zu den Revolutionsliedern Altendorfs mit ihren lapidaren Motiven wie: „Revolution" und „Kameraden, zu den Waffen". In diesem Zusammenhang sei auf einen älteren Satz des Horst-Wessel-Liedes hingewiesen, wie ihn Steglich [22]) anführt. Auch hier führt ein neuer Geist zu schwungvollen Akzenten. So wurde das Soldatenlied allmählich zum Kampf- und Revolutionslied einer neuen Zeit umgeformt.

Entscheidend wird, wie weite Kreise schon vor der nationalen Revolution zu Neuem vorstoßen: Aus der Not des Sudetendeutschtums schafft Walther Hensel nach den Worten Ernst Leibls das Weihelied: „Wir heben unsere Hände", einen Hymnus von erhabener Feierlichkeit. Daneben gewinnt das Revolutionslied gegenüber dem älteren Soldatenlied entscheidenden

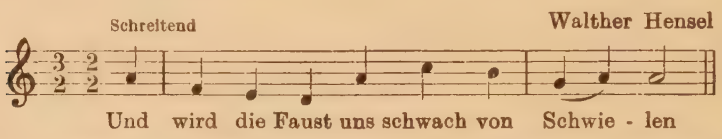
21) Ernst Krieck: Einleitung zur „Musischen Erziehung".
22) Die musikalischen Grundkräfte im Umbruch S. 355.

Ausdruck in „Volk ans Gewehr“ von Arno Pardun (1931).

Mit dem Umbruch stoßen im Kulturkreis der Hitlerjugend beide Richtungen zusammen und durchdringen sich im neuen politischen Lied, das mit dem Fortschreiten der Evolution noch eine hymnische Vertiefung zum Feierlied und deutschen „Choral“ erfährt.

Der Durchbruch des neuen Stils.

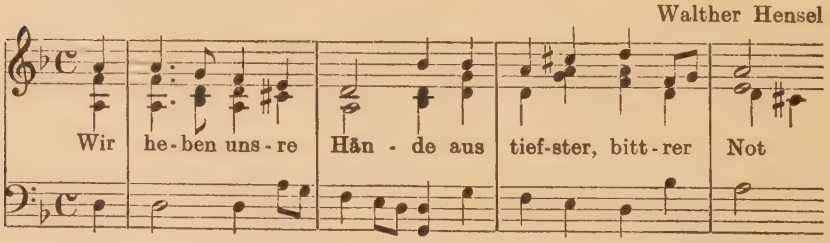
Der Umgang mit dem alten Liedgut macht es verständlich, daß manche in der Jugendbewegung entstandenen neuen Weisen der Haltung mittelalterlicher Weisen und etwa auch der Faröer-Lieder u. a. verwandt sind, wie folgendes Zitat zeigen mag: Beispiel 2: Walther Hensel: Spruch [23]).



Die Weise ist nicht harmonisiert; die Melodie bewegt sich im D- und F-Typus, die Tonart erinnert an das *Dorische*. Ähnliche Haltung zeigt „Volkers Nachtlied“ von Hensel [24]), obwohl man hier von einer Verwandtschaft der Teile im Bereiche der *d*-Tonalität sprechen kann. (S. a. S. 25 u. 26.)

Klar und eindeutig dagegen sind die harmonischen Beziehungen in Hensels „Weihelied“ gegeben, in einem Satz, für den der Autor selbst verantwortlich zeichnet.

Beispiel 3.



Die Harmonie ist klares *d*-moll; wichtig ist jedoch, daß die harmonisch bedingte kleine Sexte keinen weichlichen Zug hin-

23) Strampedemi 1929, S. 71.
24) Ebenda S. 32.

einträgt, wie auch hier der Leitton krafterhaltend eingesetzt ist. *D*-moll herrscht mit Dominante und Subdominante, die Modulation nach *F*-dur ist logisch durch die b-Notierung vorbereitet. Die Harmonik ist in der Melodie latent vorhanden, trotzdem behält diese durchaus ihre Zügigkeit, was mit durch den Text veranlaßt wird, der zum ersten Mal nach 4 Takten, zum zweiten Mal nach 6 Takten einschneidend gegliedert wird.

Der Satz ist der Sammlung „Kameraden wir marschieren“[25]) entnommen.

Über die Art eines neuen Klaviersatzes erfahren wir im „Geleit“ und „Nachwort“ folgendes: . . . „Die übliche weiche Klavierbegleitung, wie sie in den „Klavieralben“ der jüngeren Vergangenheit vorzuherrschen pflegt, mußte einem kräftigeren, wuchtigeren Stil weichen, wie er dem Zweck dieser Sammlung dienlich und der männlichen Haltung dieser Lieder allein angemessen ist.“ . . . „Die Sätze, die in mehr oder weniger enger Zusammenarbeit zwischen Autoren und Herausgeber entstanden sind, deuten die Liedweise, sich ihr unterordnend, nur vom Musikalischen her, versuchen also nicht, aus ihr etwas zu ‚machen‘. Das Fehlen überladener Harmoniefolgen und tonmalerischer Effekte versteht sich dabei von selbst. Wenn Lieder unserer Zeit einstimmig, vom Klavier begleitet und gestützt, gesungen werden sollen, so ist klarer und durchsichtiger, streng durchgeführter dreistimmiger Satz häufig das Gegebene, zumal er herber anmutet als vierstimmiger Satz und besonders leicht spielbar ist.“

Auch hier zeigt sich wieder die Verwandtschaft mit einer geschichtlich frühen Zeit, etwa der des Lochheimer Liederbuchs. Mit dem „verrufenen“ vierstimmigen Satz ist natürlich der „Liedertafelsatz“ gemeint.

Diese neuen Lieder sind aber keine Klavierlieder, ihr Ethos wird von der singenden Mannschaft bestimmt, ihr klangliches Symbol sind die Fanfaren. Der Klaviersatz der vorliegenden Sammlung ist auch nur zweckbestimmt für Schulung und Feier, weshalb seine Haltung ohne Bedenken verallgemeinert werden kann.

Es kennzeichnet die Haltung des 1929 entstandenen Henselschen „Weiheliedes“, daß es der melodischen Form nach ebenfalls in den D- und F-Typus gehört [26]).

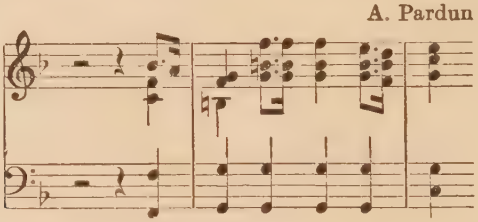
Tonartlich mit diesem übereinstimmend und doch etwas verschieden im Charakter und der Anwendung harmonischer Mittel ist das Revolutionslied: „Volk ans Gewehr.“ Dieses Lied

25) Herausgegeben von Manfred Ruëtz, Bärenreiter-Verlag 1935.
26) Müller-Blattau in Waldmann: Tonalität, S. 46.

ist entscheidend vom Marschtritt und vom Ruf her gestaltet. Der Aufruf „Volk ans Gewehr" ist die Keimzelle der Weise. Arno Pardun bezeugt es selbst [27]) . . . „Auf dem Nachhauseweg kam mir der Gedanke, ein neues Kampflied zu schaffen. Volk ans Gewehr! rief in mir eine Stimme, nach Waffen rief der Verstand. (Vorausgegangen war ein Angriff der Kommunisten auf das Sturmlokal.) Aber die Partei und der Führer geboten nur eine Waffe, die des Geistes. Schwer hallte der dumpfe Schritt der benagelten Stiefel auf dem nächtlichen Berliner Pflaster. So entstand der Rhythmus der Melodie. Revolutionär sollte sie sein, das Volk aufwachen lassen." . . . Dezember 1931.

Harmonisch herrscht *d*-moll mit dem verwandten *F*-Dur. Der Melodie nach beschränkt sich der Umfang auf den *d*- und *f*-Raum. Auffallend ist die Stellung der Septime:

Beispiel 4: „Volk ans Gewehr", Originalsatz von A. Pardun [28]).



Der harmonische Zusammenhang ist: *F*-dur — *G*-dur — *C*-dur zum *F*-dur bei „Volk ans Gewehr". Also auf die in diesen Takten herrschende Tonika *F* bezogen: Tonika — doppelte Oberdominante — Dominante — Tonika. Ist nun die Wendung

$$T - \frac{D}{D} - D - T$$

etwas abgebraucht und von älterer Marsch - Tanzmusik übernommen [29]) und nimmt ferner die kleine Septime an der Funktion des Dominant-Sept-Akkordes teil, der sie zum *e* abwärts führen muß, so bekommt sie dennoch eine ausgreifende Kraft, weil auch hier die Melodik die Oberhand über die Harmonik gewinnt, ein Vorgang, in dem das Kraftfeld von *d* bis d^1 durchstoßen wird bis an die Grenze des Kraftfeldes von *f*. Der

27) Entnommen dem Jahrbuch für Volkslied und Volkstanz, herausgeg. von Joh. Köpp, Abschnitt „Vom deutschen Kampflied".

28) Verlag für deutsche Musik, Berlin.

29) Dieselbe Wendung braucht ebenfalls Hans Otto Borgmann in: „Vorwärts, vorwärts schmettern die hellen Fanfaren."

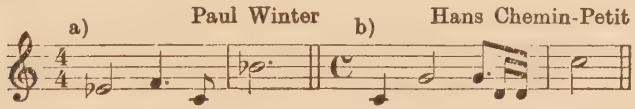
aufpeitschende Rhythmus gibt dem Moll einen starken Auftrieb: einen fanatischen Willen.

Diese scharfen Akzente der Revolutionslieder verlieren sich in den nächsten Jahren, nicht zuletzt aus dem Grunde, weil sie die neue Festigkeit der Melodik nicht so notwendig braucht. Trotzdem verschwinden sie nicht völlig, wie z. B. Heinrich Spitta's „Memelwacht" zeigt.

Die Festigkeit der neuen Melodik.

Die Festigkeit der neuen Melodik gründet sich auf eine neue Rangordnung der Intervalle, die aus zwei nah verwandten Beispielen abgelesen werden mag.

Beispiel 5:



Beispiel 5 a: Paul Winter: Olympia-Fanfare 1936.
Beispiel 5 b: Hans Chemin-Petit: Orchesterprolog.

Die Olympia-Fanfare beginnt mit einer großen Sekunde aufwärts, es folgen Quarte abwärts und kleine Septime aufwärts. Der Orchesterprolog beginnt mit der Quinte aufwärts, es folgen Quarte abwärts und kleine Septime aufwärts.

Diese Beschreibung könnte ebensogut auf eine Melodie atonaler Haltung passen, wenn es hier nicht gerade auf die Stellung der Intervalle innerhalb des tonalen Bereiches ankäme. So folgen hier nicht eine beliebige Sekunde, Quarte, Quinte und Septime aufeinander, sondern die Schritte grenzen in beiden Beispielen den Kadenzkreis ab. In Beispiel 5 a stoßen wir von der Subdominante *es* über die Dominante *f* in das Zentrum der Tonika *b* vor. In Beispiel 5 b vollzieht sich der gleiche Schritt im Bereich von Tonika und Dominante. Es zeigt sich also deutlich, wie hier zugleich mit der Festigkeit der Melodik die Gesetze der Tonalität neu gestärkt werden.

Entscheidend für die Struktur beider Themen sind Quarte und Quinte, und zwar so dominierend, daß sie die Wirkung der Septime, die wegen ihres Leittoncharakters als weich galt, völlig umkehren und sie zu einem kraftvollen Intervall erheben, das nicht durch einen Aufbau schwächlicher Terzen im Sinne eines Sept-Akkordes lebt, sondern durch zwei ausgreifende Quarten

seine Kraft erhält: *c — f — b*. Ebenso gewinnt die None, ehedem durch vier aufgebaute Terzen erhalten, durch zwei Quintschritte neue Bedeutung: *c — g — d*.

Die entscheidende Bedeutung dieser Intervalle ergibt sich klar aus der Obertonreihe, dem Naturklang:

1 2 3 4 5 6 7

c — c — g — c — e — g — b usw.

Hier stehen Quinte und Quarte vor der Terz und rechtfertigen den alten Bordun-Klang als einen wirklichen Grundklang, während der Dreiklang 4 — 5 — 6 als ein Schwebeklang erscheint. „Denn soweit unsere Kenntnisse reichen, scheinen Quint und Quart überall da wo die Oktave einmal erkannt ist, als die ersten und meist einzigen harmonisch „reinen" Intervalle aufzutreten" [30]).

Die harmonische Quint-Quart-Struktur.

Moser führt in seinem Musiklexikon die Quarten-Akkorde auf Gustav Mahler (Jude) zurück [31]). Schon seine Beschreibung läßt das Konstruktive dieser Harmonik klar erkennen. Um jedoch die neue harmonische Quint-Quart-Struktur von vornherein gegenüber der impressionistischen und atonalen Quarten-Harmonik abzugrenzen, seien zwei Beispiele von Mahler und Schönberg (Jude) eingefügt.

Beispiel 6a: G. Mahler: 7. Symphonie kleine Partitur, S. 10 [32]).

Beispiel 6b: A. Schönberg: Kammer-Symphonie Op. 9 [33]).

Wir sind auf dem Wege zum „absoluten Klang". Die Bindung an die Tonalität ist aufgegeben; es fehlt jede innere Notwendigkeit. Paul Stefan [34]) (Jude) schreibt dazu (s. Beisp. 6a): „Die modernsten Quarten-Fortschreitungen und -Bildungen treten auf. Aber es sind fast Ausnahmen, als wollte Mahler zeigen, er könne auch das (!)" Wohin der Weg Mahlers führt, er-

30) M. Weber: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik S. 16.

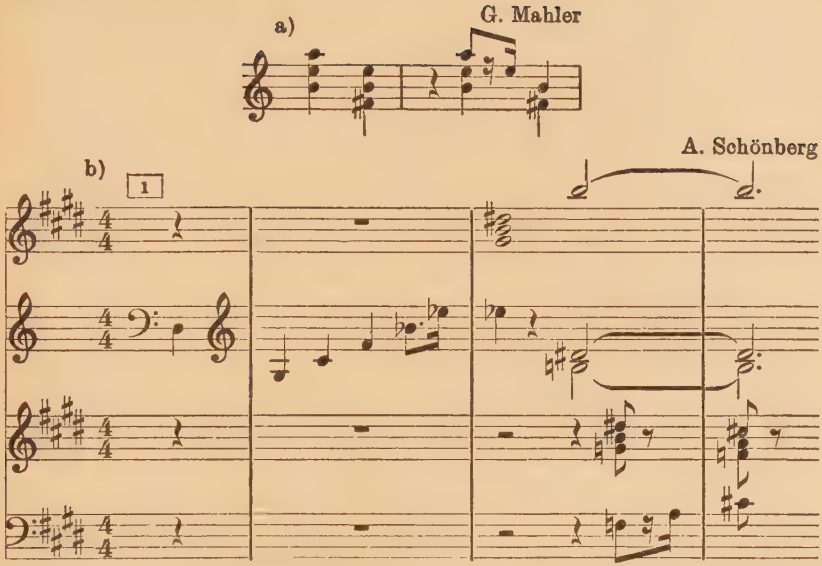
31) „Quarten-Akkord: Ein seit G. Mahler häufig gewordener Aufbau von Tönen in mehrfachen Quarten-Abstand, herber und leerer als die üblichen Terzaufbauten."

32) Nach Paul Stefan: G. Mahler, München 1920, S. 94.

33) Nach Mersmann: Moderne Musik, Potsdam (1927), S. 133.

34) Stefan: Ebenda S. 94 f.

Beispiel 6:



fahren wir bei Mersmann [35]): . . . „An vielen dieser bezeichneten Stellen wachsen die Eigenwerte der neuen Sprache bis zu einer Erschütterung der Grundlagen, einer Gefährdung der Tonalität."

Zu Beispiel 6 b schreibt Mersmann [36]): „Seine (Schönberg's) Harmonik bemächtigt (!) sich der übermäßigen Dreiklang-Bildungen der italienischen Veristen, der Leuchtkraft und glänzenden Farbigkeit des Strauß'schen Orchesters. Zwischen beiden aber liegt, wie in den folgenden, kurz nach dem Anfang auftretenden Takten, ein neuer gespannter Wille, der in der absoluten Quartenfolge des Horn-Einsatzes sich wie ein Keil in die Bindungen der gelockerten Tonalität einschiebt."

Auch diesem absoluten Horn-Motiv fehlt jegliche Bindung an die Tonalität, es vermag sie infolgedessen auch nicht wieder herzustellen! Der Weg ist auch hier vorgezeichnet: . . . „In diesem Sinne (im Gegensatz zum Impressionismus) wird Schönberg's Musik hier auf der ersten Höhe seiner Entwicklung absolut.

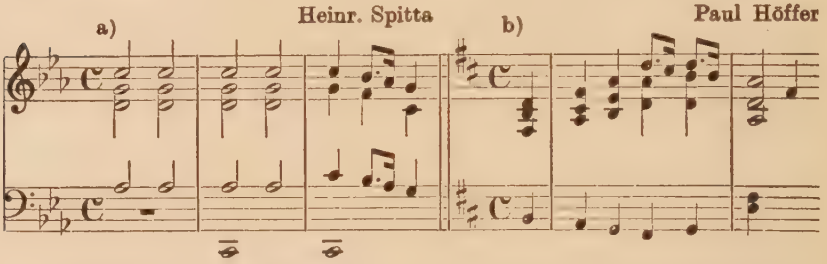
35) Mersmann: Ebenda S. 98. Selbst Mersmann, der dem Schönberg-Kreis nahestand und der „Fortschritt"-Musik der Systemzeit das Wort redete, erkennt klar die Gefahren einer solchen Haltung, weshalb die folgenden Stellen hier zitiert sein mögen.

36) Mersmann: Ebenda S. 133. Siehe auch Schlußsatz der Anm. 35.

Alle Bindungen werden preisgegeben: Die Ordnung der Töne im Klang, ihre Verschmelzung zur melodischen Einheit, die Bindung von Glied zu Glied, von Gestalt zu Gestalt“[37]) . . .

Wie diese Intervalle heute akkordisch wieder in tonaler Bindung auftreten, mögen zwei Beispiele zeigen:

Beispiel 7:



Beispiel 7 a: Heinrich Spitta: Lied des Tambour[38]).

Beispiel 7 b: Paul Höffer[39]): „Wem Gott will rechte Gunst erweisen.“

Beide Beispiele sind in ihrer melodischen Haltung eigentlich entgegengesetzt, insofern es sich bei Spitta um ein eigenes, neues Lied, in eigener Bearbeitung handelt, während Höffer ein Volkslied anderer Zeit nach dem heutigen Stilwillen bearbeitet. Obgleich der Quart-Akkord auf dem zweiten Viertel bei Höffer nicht in die Zeit paßt, aus welcher die Melodie stammt, verträgt er sich doch gut mit der ausgreifenden Strebung der Oktave: *d — fis — a — d*^{1}, schon von früher her ein Symbol der „weiten Welt“.

Spitta's Vorspieltakte beweisen von neuem die tonale Bindung der Quarten: Es sind nicht beliebige Quarten, die nur zum Schein durch das tiefe *C* grundiert sind, sondern hier sind Elemente der Subdominante *(as)* und Dominante (*d* und *g*) mit der Tonika *(c)* sinnvoll gebunden. Durch den quartigen Mixturenklang des Liedanfangs wird der Zusammenhang mit den Vorspieltakten deutlich, sie bilden eine stilistische Einheit. Übereinstimmend kann hier ein neuer Klangwille festgestellt werden.

Die Feierlieder bewegen sich im Gegensatz zu den Kampf- und Revolutionsliedern in breitem ruhigen Fluß und legen mehr Wert auf eine mannigfaltige Ausdeutung der harmo-

37) Mersmann ebenda S. 137.
38) Junge Gefolgschaft, Instrumentalausgabe II,
39) Aus: „Der reiche Tag“, Oratorium, S. 73 (s. Anm. 50).

nischen Beziehungen [40]). Es ist dies ein Zeitpunkt, in dem das Erbe der Jugendbewegung in der Hitlerjugend wirksam wird, ein Erbe, welches vereint mit kämpferisch-elementarer Haltung eine neue Volksliedblüte hervorruft, die zugleich sinnvoll die Brücke zu einer neuen Kunstmusik schlägt, wie wir es am Schaffen Heinrich Spitta's vorbildlich erleben.

„Kirchenton"-Harmonik und neues Lied.

In diesem Zusammenhange muß auf ein wichtiges Problem hingewiesen werden: die Harmonisierung kirchentonähnlicher Weisen.

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts, in welchem Glarean das *Jonische* und *Äolische* in die Theorie der Kirchentöne aufnahm, wurden die Harmonisierungen mannigfaltiger, an den Zeilenenden übte man Freiheit, so daß Melodiezeilen auf mehrfache Art gedeutet werden konnten; große und kleine Terzen standen zur Verfügung.

Dadurch, daß man die charakteristischen Unterscheidungsmerkmale der alten Skalen auch bei der Harmonisierung berücksichtigte, ergaben sich Wendungen, die unter Namen wie *„dorischer", „phrygischer"* Schluß und *„mixolydische"* Wendung in die Harmonielehre eingegangen sind. Es ist klar, daß jene Schlüsse wie auch die Dur- und Moll-Form der dorischen Sexte mit der dorischen bzw. phrygischen und mixolydischen Leiter nichts mehr zu tun haben, sondern eben nur infolge ihres Ganz- bzw. Halbton-Schlusses und der großen Sexte bzw. kleinen Septime an die alten Skalen, wie Riemann [41]) sich vorsichtig ausdrückt, „erinnern".

Ein Choralsatz von Melchior Vulpius aus dem Jahre 1604 möge die alte, schon bereicherte Satzweise veranschaulichen [42]).

Der Satz geht aus *e* (Quintklang) und hat als Schluß-Kadenz jene Wendung *g — f — e,* die infolge der kleinen Sekunde *f — e* an die phrygische Leiter erinnert und daher *„Phrygischer Schluß"* genannt wird. Diese Wendung hat im Laufe der Zeit einen „leicht fragenden" Charakter angenommen; in der Barockmusik braucht man sie häufig als überleitenden Schluß lang-

---

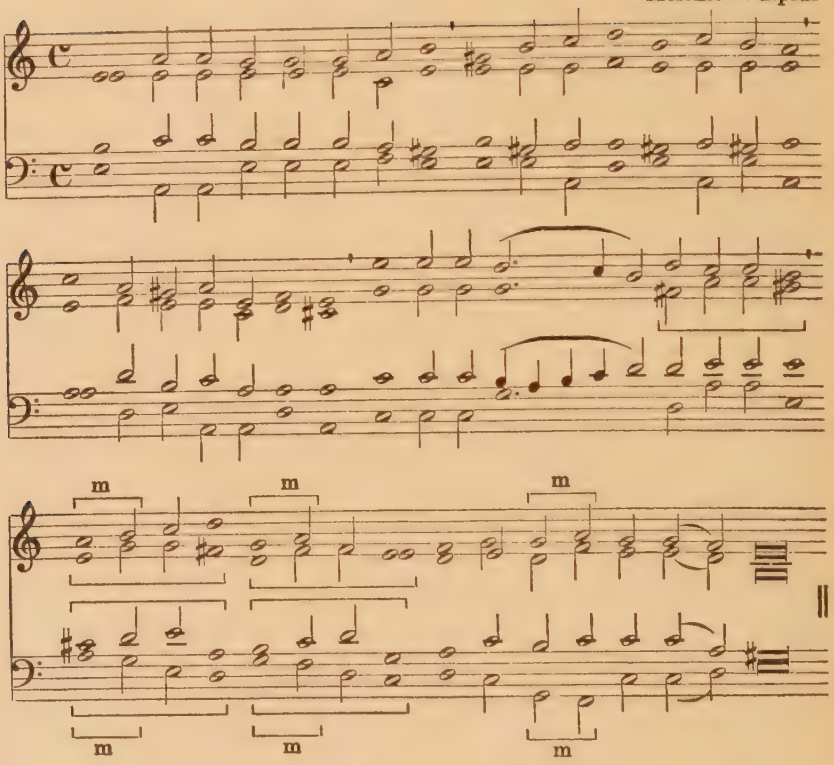
40) U. a.: Morgensonne lächelt auf mein Land (Spitta), siehe Beispiel 11. Wo wir stehen, steht die Treue (Baumann).

41) Harmonielehre, S. 162.

42) Entnommen dem „Allgemeinen Choralbuch für die deutsche evangelische Kirche" von Jakob und Richter, Berlin 1873, Teil II. (Die Taktstriche sind weggelassen.)

Beispiel 8:

Melchior Vulpius



samer Sätze. Ergreifende Wirkung gewinnt sie in Bach's „Matthäus-Passion": „Wenn ich einmal soll scheiden."

Die vorletzte Zeile bei Vulpius könnte ebenfalls *„phrygisch"* schließen, Vulpius zieht *„jonisch"* vor. Die erste Zeile schließt im Quintschluß mit Dur-Terz auf *h*, ein Schluß, der wohl auch schon in dominantischem Sinne vorwirkend auf das folgende *„äolisch"* bezogen werden kann. Die dritte Zeile bringt einen *„dorischen"* Halbschluß, die vierte geht von hellem *„jonisch"* zu *„äolisch"* mit großer Terz. Die *„mixolydischen"* Wendungen sind mit *m* bezeichnet.

Dieses Beispiel zeigt die Anwendung von Dreiklangsformen, die nicht mehr in streng kirchentonlicher Weise ausschließlich Grundformen benutzen, die sich aus dem Skalenaufbau der ihnen zugrunde liegenden Leitern ergeben, sondern häufig die Dur-Terz

an Stelle der Moll-Terz verwenden. Da hier, wie das *gis* im 4. Takt deutlich zeigt, schon in der Melodie das kirchentonliche durchbrochen ist, entfernt sich der Satz entsprechend aus dem „alten" Bereich, seine Akkordbewegungen rücken allmählich in das Ordnungsprinzip eines neuen Harmoniegedankens. Der horizontale Bewegungsimpuls der Melodie wird durch die Schwere der Akkorde gehemmt. Andererseits bekommt er besondere Wucht, da alle Stimmen sich zugleich mit ihr fortbewegen.

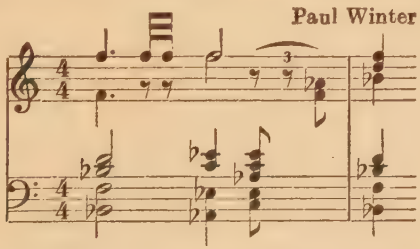
Im Gegensatz zu dem rein akkordischen Satz in den ersten drei Zeilen ist in der 4. Zeile der Tenor gesanglich bevorzugt. In derselben Zeile wird eine Sequenz in den Unterstimmen durchgeführt, zu welcher die Melodie durchaus nicht anregt: der Alt bringt das Motiv dreimal, Tenor und Baß je zweimal.

Diese kurze Analyse sollte zeigen, wie hier im Gegensatz zur Einstimmigkeit eine neue Kräftegruppierung der Schwere zu wirken beginnt und die „Zügigkeit" der Melodie beeinflußt. Daher verlieren sogenannte kirchentonliche Charakteristika bei jeder Harmonisierung schechthin ihren ursprünglichen Sinn. Zum mindesten bringen die hierfür in der Harmonielehre gebräuchlichen Bezeichnungen unangebrachterweise ein archaisierendes Moment in die Betrachtung, wie gerade auch beim neuen Gemeinschaftslied, wo die Festigkeit der melodischen Struktur auch die Schwere der Akkordbeziehungen neu „reguliert".

Was hätte es wohl für einen Sinn, bei Paul Winters Olympia-Fanfare „kirchentonliche" Maßstäbe anzuwenden und zu erklären, die folgende Wendung sei *„mixolydisch"*?

Beispiel 9:

Paul Winter

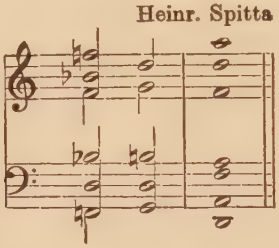


Was würde es andererseits für die Erkenntnis der Zusammenhänge nützen, wollte man die Wendung *B-Dur — As-Dur* mit einem Begriff der neueren Harmonielehre rechtfertigen und das *As-Dur* zu einer doppelten Unterdominante von *B-Dur* machen? Dies hätte wohl bei einer tief im Harmonischen ruhenden Musik

etwa Berechtigung, nicht jedoch bei einer Melodik, deren eigene Festigkeit wir oben erkannt haben. Diese melodische Haltung muß den Leitton als weich ablehnen und den unteren Ganzton an seine Stelle setzen, der hier allein neben der Spannung durch das liegengebliebene *f* für das harmonische Geschehen verantwortlich ist. Den *As-Dur*-Akkord harmonisch als doppelte Unterdominante deuten zu wollen, würde einen veralteten Versuch kennzeichnen, die Beziehungen hier noch im Sinne einer erweiterten klassischen Kadenz erklären zu wollen, die hier und anderwärts schon durchstoßen ist.

Auch in Heinrich Spitta's: „In uns das Schweigen" [43])

Beispiel 10:



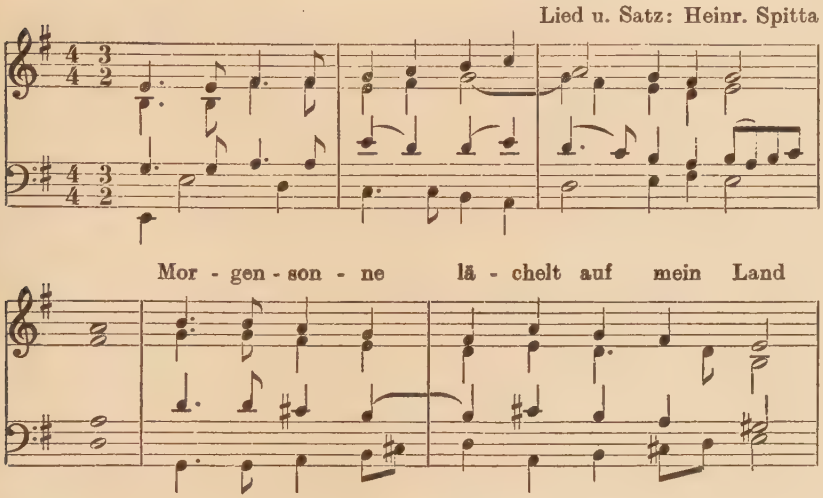
steht nicht ein Quart-Sext--Akkord von *B-Dur* neben einem Akkord der *„dorischen"* Sexte von *d,* noch handelt es sich um einen „Plagal-Schluß" in *d:* Anders als in der klassichen Baß-Kadenz wirkt hier entscheidend die anfangs beschriebene Quart-Beziehung im Schlußschritt des Basses, während die Chromatik nicht weich wirkt, sondern die infolge der weiten Lage des ersten Akkordes entstandene „Streuung" erneut auf den Schluß hin sammelt. Bemerkenswert ist ferner, wie durch die Spannung jeder Stimme die Schwere des Basses zugunsten einer gleichmäßigen Gewichtsverteilung im harmonischen Raum entlastet wird: ein wesentliches Kennzeichen der neuen Harmonik als einer Abwendung vom Dogma des im 19. Jahrhundert üblichen vierstimmigen Satzes.

Überhaupt sind in Spitta's Musik zahlreiche Merkmale einer gründlichen Beschäftigung mit der alten Musik zu spüren, die doch im neuen Sinne fruchtbar gemacht ist. Seine polyphone Schreibart, die großen Linien, die Notierung in großen Taktwerten, die an das alte Vorbild erinnert, seine natürliche, ungezwungene Textvertonung: dies alles deutet darauf hin. Noch

43) Junge Gefolgschaft II, Instrumentalausgabe.

einige weitere Beispiele seien daraufhin untersucht. In den vier Vorspieltakten von: „Morgensonne lächelt auf mein Land“ [44]).

Beispiel 11:



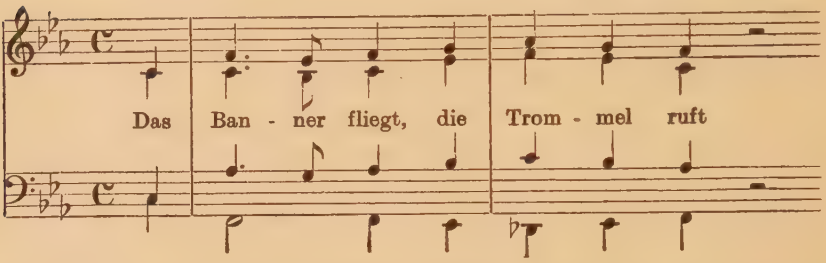
vollzieht sich kein großer harmonischer Kreislauf. Der Satz ist *e — tonal,* d. h. er läuft im Kraftfeld des *e,* aber nicht etwa nach den Forderungen einer *e-moll*-Tonalität. In vier Takten folgt einer *e-moll*-Harmonie eine *D-dur*-Harmonie, wobei es sich nicht um harmonische Spitzfindigkeiten handelt; diese Wendungen ergeben sich vielmehr von selbst aus der Gegenbewegung von Baß- und Oberstimme, der sich die übrigen Stimmen so einfügen, daß jeweils Grundharmonien zustande kommen. Allerdings könnte man bei einem Satz aus *e* einen Halbschluß auf *h* am Schlusse des Vorspiels erwarten, der jedoch erstens des Liedschlusses wegen, der auf *h* ruht, nicht erfolgen kann, zweitens die helle Dur-Wirkung im ersten Takt des Liedes nicht ermöglichen würde. So wird jeder Ton der Melodie harmonisch verschieden gedeutet, immer anders, als von der Molltonalität aus zu erwarten wäre. Die vorwiegende Stufenmelodik der Melodie ist jedoch so zielstrebig, daß man sich an ihrer sicheren Hand gerne durch fremdes Gebiet führen läßt, durch harmonische Veränderungen, die sich jedoch wieder aus der Gegenbewegung ungezwungen ergeben. So entstehen zunächst p r i m ä r aus der Logik der S t i m m f ü h r u n g heraus Zusammenklänge, wie im ersten und

44) Junge Gefolgschaft IV, Instrumentalausgabe.

zweiten Liedtakt, die an das *„Mixolydische"* erinnern; denn das *cis* des Tenor im zweiten Viertel des zweiten Liedtaktes hat doch logisch das *gis* zur Folge, um den übermäßigen Schritt zu vermeiden. *(c — gis.)* In den Anfangstakten: „Der Führer hat gerufen" [45]) finden sich dieselben Merkmale der Stimmführung:

Beispiel 12:

Lied u. Satz: Heinr. Spitta



die Gegenbewegung, der weite Abstand des Basses, die in enger Lage akkordisch rückenden Oberstimmen, wodurch die Wirkung des unteren Ganztones für alle Stimmen charakteristisch wird. Auch dieser Satz schließt auf der Quinte. Die im ersten Viertel des zweiten Taktes entstandene Reibung des *des* zum *c* ist eine für Spitta typische Dissonanz, die seine Stimmführung ohne Zwang ergibt. Die Vorzeichnung sind *3 b,* das *des* ist jedoch meist hinzugefügt; immerhin mögen die Vorzeichen eine *f-„dorische"*-Haltung anzeigen und unsere Aufmerksamkeit wecken, daß man von vornherein nicht annehme, der Satz unterstünde den Forderungen der *f-moll-Tonalität:* auch hier herrscht eindeutig *f-Tonalität.*

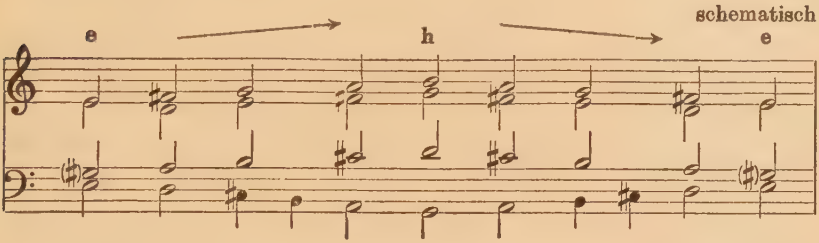
Das Prinzip der Entfaltung als eine Neuordnung der tonalen Beziehungen.

„E"- und *„f"*-Tonalität bezeichnet in diesen Beispielen die Kraft des Grundtons, der das melodische wie harmonische Geschehen bestimmt. Durch ihn (den Grundton) ist auch der Schluß auf der Quinte gegeben, ohne daß man hierbei von einer Dominant-Wirkung im alten Sinne sprechen kann. Man kann vielmehr die Quinte in neuem Sinne wieder als spannungskräftigsten Ton des melodischen Kraftfeldes auffassen. So können die Spannungen in dem Raum vom Grundton zur Quinte auch räumlich-harmonisch erfaßt werden: nämlich als eine Spannung zum

45) Junge Gefolgschaft III, Instrumentalausgabe.

Grundklang hin, die in allen Stimmen gleichmäßig wirkt. Dies sei veranschaulicht, indem wir die Harmonien in Beispiel 11 um den *E*-Klang aufreihen:

Beispiel 13:



Hier ist wohl ohne weiteres auffällig, wie jede Stimme vom Grundton aus ihre Beziehung erhält. Jeder Ton eines Zusammenklanges ist horizontal ausgerichtet, aus der Spannungslage zum Grundklang erhält er seine Kraft. Dieselbe Reihung ergibt sich in Beispiel 12.

Konnten in Beispiel 11 noch latente Harmonien gehört werden und war es möglich, in Beispiel 11 und 12 mit einigem Recht noch von einer Parallelführung der drei Oberstimmen zu sprechen, so sei jetzt ein Satz gebracht, in dem nur die oben erwähnte Ordnung im Quintraum wirkt. Es ist der „Fahnen-Choral": „Wer zur Fahne rennt" von Hans Baumann. Es kennzeichnet die Haltung dieser Weise, daß sie einstimmig erfunden ist. Wir können jedoch annehmen, daß die folgenden mehrstimmigen Sätze von dem Komponisten als der Haltung seiner Melodie entsprechend anerkannt sind. Um auch hier das Wesentliche des neuen Stilwillens zu zeigen, stelle ich drei Sätze des gleichen Liedes nebeneinander.

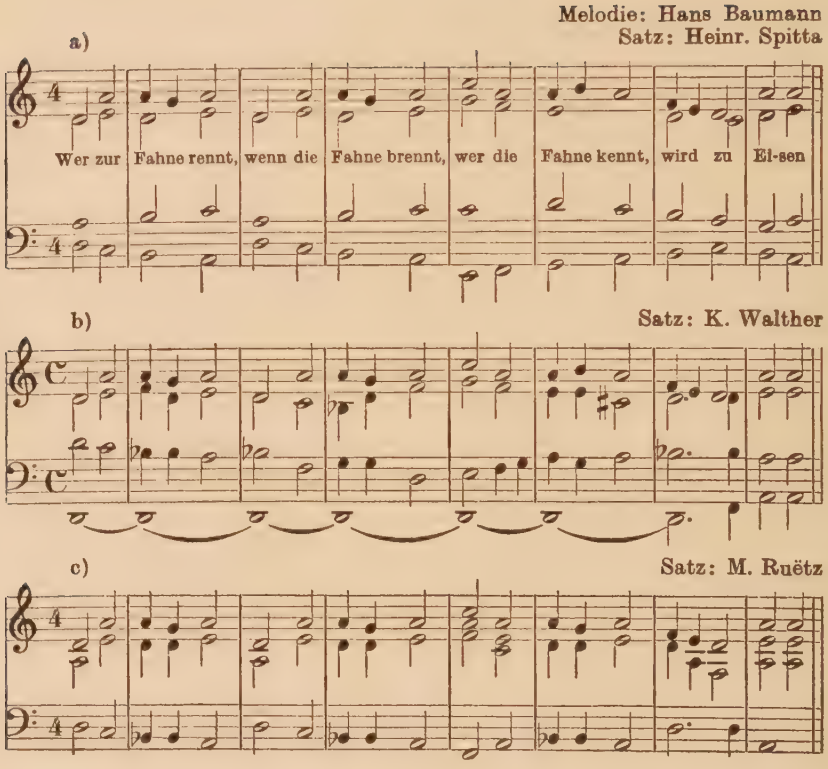
Beispiel 14: „Wer zur Fahne rennt."
a) Satz von Heinrich Spitta[46]).
b) Satz von Kurt Walther[47]).
c) Satz von Manfred Ruëtz[48]).

Der Satz von Heinrich Spitta ist ein reiner Instrumentalsatz, der Satz von Walther ein dreistimmiger Chorsatz mit Instrumenten ad libitum, der Satz von Ruëtz ein Klaviersatz.

Die Organik des Satzbaues ist von allen dreien fast übereinstimmend gelöst. Besonders deutlich wird dies in den ersten vier

46) Junge Gefolgschaft II, Instrumentalausgabe.
47) Lieder der Jugend, Verlag Litolff.
48) Aus: „Kameraden wir marschieren", Bärenreiter Verlag.

Beispiel 14:



Takten. Am einheitlichsten geht hier S p i t t a vor, der das *h* der Oberstimme auch in der Harmonie erhält, während die beiden anderen ein *b* einsetzen.

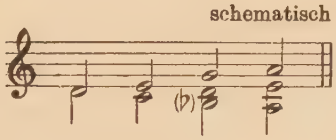
Charakteristisch sind bei S p i t t a und W a l t h e r die zwei Kraftfelder abgegrenzt: das um *d* und *a*. Das Kraftfeld *a* wirkt vom vierten Takt, weshalb die Linie des Basses vom *E* zum *A* richtiger erscheint als bei Ruëtz, der noch einmal zum *D* zurückgeht (7. Takt).

Das Grundtongefühl wird bei W a l t h e r durch einen Orgelpunkt erheblich gestärkt, der vom *D* zum *A* (entsprechend den Kraftfeldern) geht. Walther setzt als einziger den dritten und vierten Takt verschieden vom ersten und zweiten Takt aus, indem er statt zum *a*-Klang zum *d*-Klang zurückgeht. Dies ist ein klares Durchmessen des Kraftfeldes *D — A — D;* denn das lie-

gende *D* in Takt vier wirkt nun nicht mehr nur als Grundton, sondern auch als Quintbeziehung vom *A* aus. Deshalb ist es nicht falsch, im vierten Takt noch einmal den Grundton anzusetzen. In den Grundklängen wirkt hier keine Terz mehr, sie bevorzugen sämtlich den leeren Quintklang.

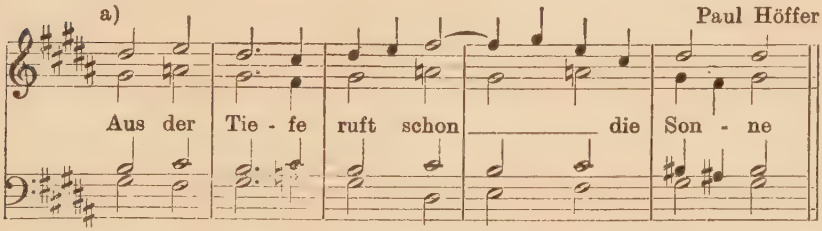
Auch hier wirkt ebenfalls die bereits erwähnte Spannungslage [49]).

Beispiel 15:

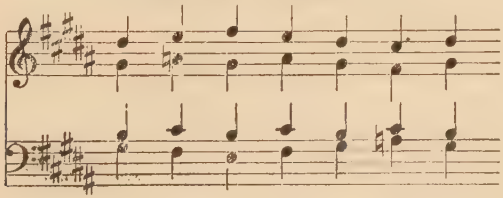


Für die Einheitlichkeit der Ausrichtung unseres heutigen Schaffens spricht es, wenn wir auch in der neuen Kunstmusik dasselbe Prinzip wirken sehen, wie ein Beispiel aus dem „Reichen Tag“ [50]) von Paul H ö f f e r zeige.

Beispiel 16:



b) Diese Takte lassen sich auf folgende Grundform zurückführen:

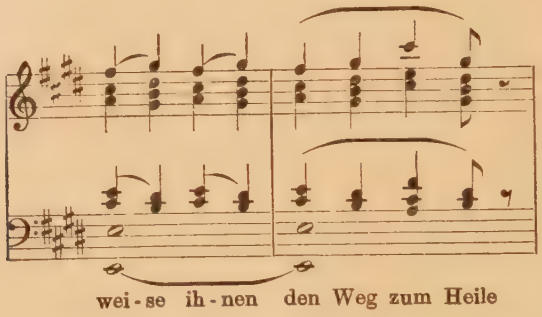


49) Dieses neue Prinzip wird von Reusch: „Musik und Musikerziehung“ S. 60 ff. als „Spaltstimmigkeit“ definiert. Diese Bezeichnung scheint mir nicht sehr glücklich, da sie das Ganzheitliche dieses Vorgangs nicht deutlich genug macht. Vielmehr halte ich hier die „Entfaltung“ aus einem Kern (dem Grundton) für charakteristischer.

50) Oratorium, Kistner u. Siegel, Leipzig, 1939.

Ist es verwunderlich, daß diese Sätze wiederum Ähnlichkeiten aufweisen mit der musikalischen Haltung eines Mussorgski, der ebenfalls auf die Grundkräfte seines Volkstums zurückgegriffen hat und das Volkslied zur Grundlage seiner Kunstmusik gemacht hat? Hierfür ein Beispiel aus Boris Godunow [51]).

Beispiel 17:



Auch hier haben wir festen Boden unter den Füßen, ein starkes Grundtongefühl, das durch zwei Oktaven *E* gegeben ist und die Pendelbewegung der Melodie stützt.

Im Gegensatz zu den vorigen Beispielen haben wir hier in der Melodie und in den Akkordbewegungen keine ausgesprochen tonale Haltung, da es sich hier um einen pentatonischen Melodieausschnitt handelt, bei dem jeder Ton kadenzierfähig ist. Daher wurde die Einführung des Orgelpunktes *E* notwendig. Im übrigen richten sich die Akkordverhältnisse nach unseren Spannungsbeziehungen, wenn auch deren Eigenart weniger in der Zielstrebigkeit als in der Pendelbewegung liegt [52]). Der Raum für das harmonisch-melodische Geschehen ist auch hier wieder der Quintbereich.

Daß es sich bei jenen Beispielen um einen neuen Zeitstil handelt, der auch bewußt angewendet wird, soll das Zeugnis eines Komponisten, Paul Höffers, belegen [53]). Er sagt in seinem Vorwort: „... Es handelt sich um Kompositionen, die zu deutschen Volksliedern geschrieben wurden. Die Herkunft der Lieder, das Jahrhundert, aus dem sie stammen, wurde mit Ab-

51) Klavierauszug von Rimsky-Korsakow. Breitkopf- und Härtel-Verlag, 1910. S. 167.

52) S. a. S. 37 f.

53) Paul Höffer: „100 Spielstücke zu deutschen Volksliedern", Verlag Litolff, 1937.

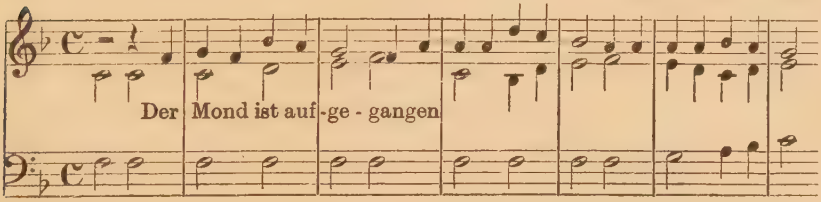
sicht nicht angegeben, schon deshalb, weil die Herkunft der meisten Volkslieder und ihre wahre Gestalt meistens umstritten werden. Der Spieler soll aber nicht einmal durch die Angabe eines Jahrhunderts auf den Gedanken gebracht werden, er habe Musik im Stile dieser Zeit vor sich ... Der Stil der „100 Spielstücke" also ist kein nachgemachter oder zitierter Stil vergangener Zeiten, sondern er ist einzig der des Musikschaffens unserer Tage."

In diesem Vorwort Höffers erfahren wir zugleich etwas über die entsprechende neue Haltung des Vortrags: „Tempoangaben und dynamische Zeichen wurden nur sparsam verwendet, meistens bezeichnen sie nur den Typ des Stückes. Das soll aber nicht heißen, daß die Stücke irgendwie „objektiv" zu spielen seien, im Gegenteil, sie können nur richtig erfaßt werden, wenn jeder Spieler mit seiner ganzen natürlichen Hingabe herangeht."

In Höffers „Spielstücken" finden wir bereits erwähnte Charakteristika wieder. Der Satz: „Der Mond ist aufgegangen" [54]) für Streicherbesetzung beginnt und schließt in alter Weise mit der ruhigen Quintlage, der Grundton *f* wird orgelpunktartig fast durch den ganzen Satz hindurch beibehalten:

Beispiel 18:

Satz: Paul Höffer



Der Takt 6 zeigt drei Nonen-Intervalle in neuer Wirkung:

1. große Sexte und reine Quarte,
2. zwei Quinten: *g — d — a,*
3. kleine Terz und kleine Septime,

wobei man bei der kleinen Septime noch das durchgehaltene Grund-*f* durchzuhören glaubt; so erhält die kleine Septime wieder die früher beschriebene Doppel-Quart-Wirkung.

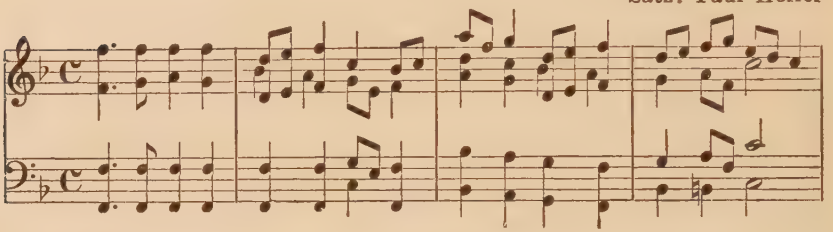
Der Satz ist dreistimmig, die zweite Stimme besitzt in den ersten fünf Takten einen ostinato-ähnlichen Charakter. Das Ganze hat Quart- und Quint-Struktur.

54) Aus: „100 Spielstücke."

Ähnliche Quart-Quint-Struktur, verbunden mit einer neuen Cantus-firmus-Technik und einem starken Grundtongefühl finden wir in Höffer's Bearbeitung des „Deutschlandliedes" für Streicher und Bläser [55]):

Beispiel 19:

Satz: Paul Höffer



Die Melodie läuft zunächst in den ersten drei Takten in der zweiten Stimme, um dann mit der dritten Stimme in Oktaven weiter zu gehen. Die harmonischen Beziehungen lassen sich bei einer derart bekannten Melodie natürlich nicht wegdenken, immerhin werden dominantische und subdominantische Wendungen durch Quint- und Quart-Strukturen „erhärtet"; nur im vierten Takt wurde merkwürdigerweise das *h* beibehalten. Infolge der Verlegung der Melodie bewegt sich der Satz in sehr weiter Lage, zwingt jedoch zu einem häufigeren Anspielen des Grundtons — besonders in der Oberstimme —, welches zwar einerseits dem Klang Leuchtkraft verleiht, andererseits etwas ermüdend wirkt.

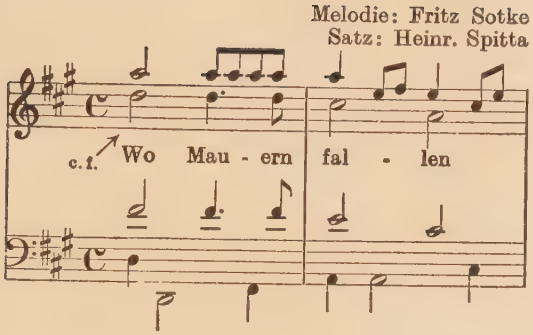
Eine gleiche Cantus-firmus-Technik, wie sie Höffer in der „Deutschlandlied"-Bearbeitung angewendet hat, braucht Spitta in: „Auf, hebt unsere Fahnen" [56]), ohne den Rahmen der harmonischen Funktionen zu durchbrechen: s. Beisp. 20.

Auch hier ist die weite Lage bezeichnend, die Melodie liegt in der zweiten Stimme, die Oberstimme gewinnt durch den hellen, hohen Quint-Klang Fanfarencharakter, was der Haltung dieses Satzes sinnvoll entspricht.

Weitere Beispiele hierfür finden wir bei Spitta in „Wir Jungen" (Dur-Teil) und Frithjof Deppe in „Wenn die bunten Fahnen wehen" (Liedanfang) [57]).

55) Aus: „100 Spielstücke."
56) Junge Gefolgschaft I, Instrumentalausgabe.
57) Ebenda.

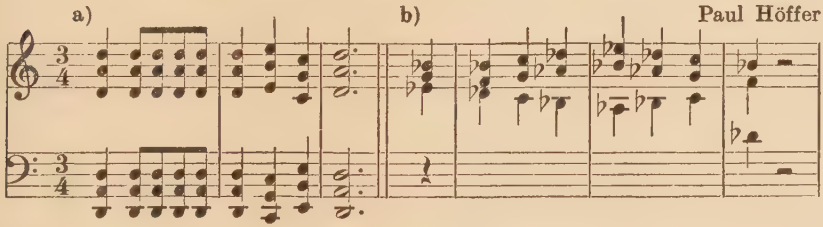
Beispiel 20:



Der Mixtur-Klang.

Als ein weiteres Ausdrucksmittel erscheint in neuem Gewande der alte Mixtur-Klang: Oktave mit Quinte, der bei Höffer: „Tanz um den Maibaum“ [58]) in Gegenbewegung rücksichtslos durchgeführt wird:

Beispiel 21:



Im zweiten Teil dieses „Tanzes“ finden wir wieder die schon bekannte harmonische Spannungslage, vom *Des*-Klang her orientiert (s. Beispiel 21 b). In beiden Beispielen findet sich charakteristisch der untere Ganzton. Die Akkord-aufbauenden Intervalle sind auch hier Quinten und Quarten.

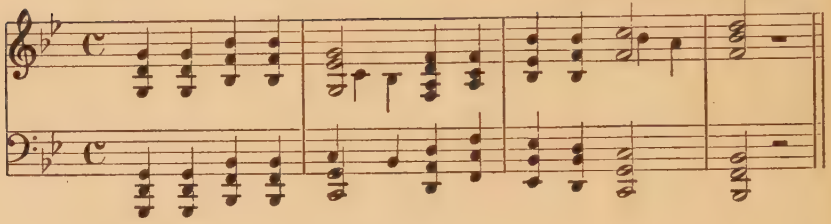
Ein weiteres Beispiel zeige die Mixtur in Guido Waldmann's Satz des alten Landknechtsliedes „Unser liebe Fraue“[59]).

Auch dieses Stilmittel hat sinnvollen Eingang in die neue Kunstmusik gefunden, wie einige Takte aus Paul Höffers „Der reiche Tag“ belegen mögen:

58) „100 Spielstücke.“
59) Aus: „Kameraden wir marschieren.“ Bärenreiter.

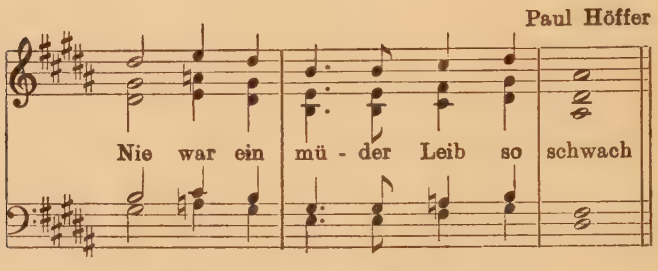
Beispiel 22:

Satz: Guido Waldmann



Beispiel 23:

Paul Höffer



Text und Musik bilden hier eine völlige Einheit.

Die Parallel-Bewegung im Terz-Abstand.

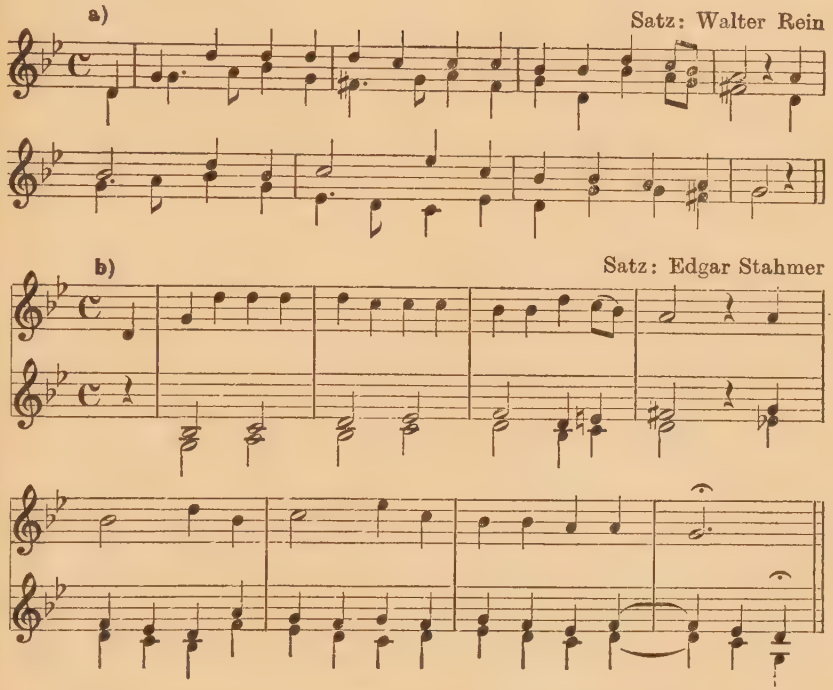
Wir kommen nun zu einem neuen Prinzip im Volksliedsatz, das ich Parallel-Bewegung zweier Stimmen im Terz-Abstand nennen möchte, ein Stilmittel, welches oft ostinaten Charakter besitzt, ohne das Ostinate jedoch starr durchzuführen. Bewegung im Terz-Abstand soll heißen, daß ich auch hier die Horizontale als das erste ansehe und nicht den Zusammenklang im „Wohllaut" Silcher'scher Terzen.

Damit ist nun nicht gesagt, daß hier das Harmonische sehr zurücktritt, im Gegenteil: wir spüren in diesen Sätzen nicht die Härten von Quinten und Quarten; die Terz-Bewegung ist nach der tonalen Haltung des betreffenden Satzes ausgerichtet. In der klanglichen Wirkung wird der Satz abgerundet und bekommt etwas Pastorales. Zufällig stammen die folgenden Beispiele, ohne absichtlich darnach ausgesucht zu sein, aus dem weihnachtlichen Kreis.

Wie überraschend durch diesen neuen Ausdruck die Haltung eines Liedes früherer Zeit verändert wird, soll die Gegen-

überstellung zweier Sätze des Liedes: „O Tannenbaum“[60]) zeigen.

Beispiel 24:



Der erste Satz (24 a) stammt von Walter Rein. Es ist ein üblicher, gekonnter zweistimmiger Satz, nicht zu sehr mit Terzen belastet. Rein achtet vielmehr auf die konsequente Durchführung des kleinen, rhythmischen Anfangsmotives der zweiten Stimme:

Die kleine Sequenz in der Melodie (Takt 5 und 6) ist nicht gleichmäßig behandelt, sondern beim zweitenmal in Gegenbewegung, um so den Terzen aus dem Wege zu gehen.

Der Satz von Stahmer gewinnt schon rein äußerlich durch die in breiten Halben aufsteigende Bewegung der Begleitinstrumente an Ruhe. Betrachtet man nun die Melodie zusammen mit

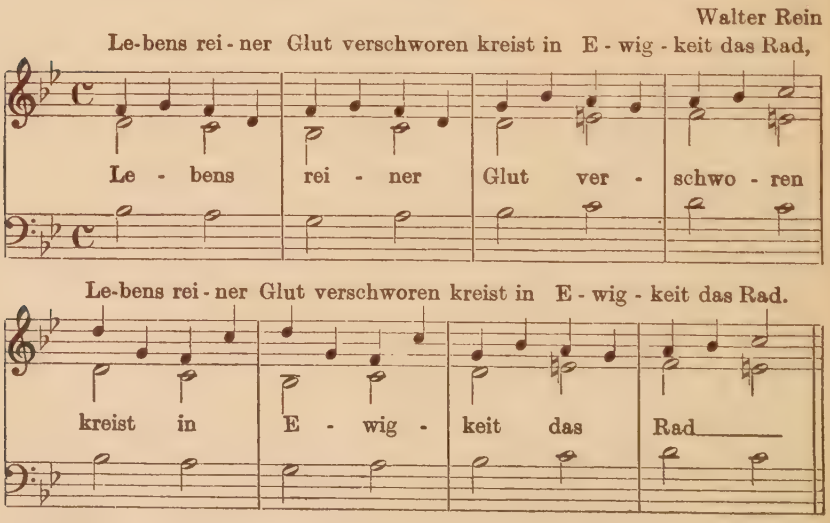
60) 24 a aus: „Wir Mädel singen.“ BDM.-Liederbuch, Wolfenbüttel 1938. 24 b: Musikblätter der Hitlerjugend Nr. 53.

der Unterstimme, so fällt auf, wie geschickt hier die Steigerungsmöglichkeiten durch An- und Ablauf im Quint-Bereich und einem Darüber-Hinausgehen der Melodie entsprechend ausgenützt sind. So ist der fallenden Tendenz der Melodie die aufsteigende Begleitung entgegengestellt. Die in älterer Harmonisierung abgebrauchte Wirkung auf: „trägst ein grünen Zweig" wird durch drei große Terzen neu belebt. Organisch mit der Melodie-Sequenz im 5. und 6. Takt überschneidet auch die Begleitung die Quint-Grenze, wodurch die Sekund-Reibungen (Takt 4: viertes Viertel, Takt 5: viertes Viertel) wirkungsvoll in die Steigerung eingebaut werden. Hierdurch ist ebenfalls die Sekund-Wirkung im Vorhalt auf „Zeit" (letzter Takt: erstes Viertel) vorbereitet.

Diese Analyse ist notwendig, um zu zeigen, daß diese neue Terz-Bewegung nicht allzu bequem an der Hand einer Oberstimme mitläuft, sondern sowohl harmonisch wie melodisch das Ganze belebt.

Deutlicher wird die ostinate Wirkung der Terz-Bewegung in „Licht wird neu aus Licht geboren" von Walter R e i n[61]), wo im Gegensatz zu der Instrumentalbearbeitung Stahmer's (s. 24 b) die Bewegung der Terzen chorisch eingebaut ist und in doppelten Notenwerten die wichtige Aussage der Oberstimme bekräftigt:

Beispiel 25:

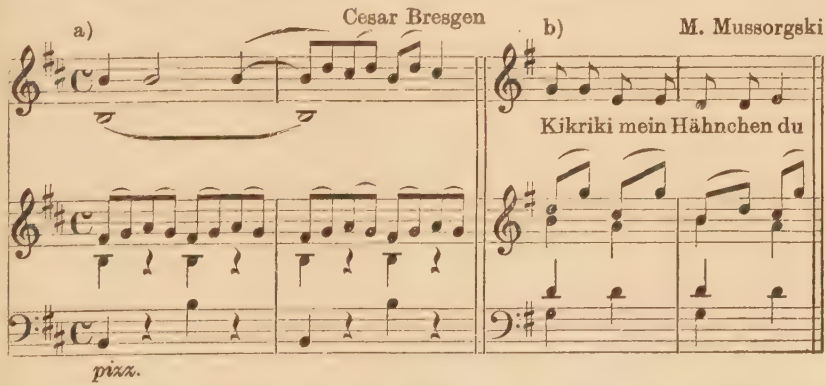


61) Aus: Liederblatt von „KdF.", Weihnachten 1938, Hanseatische Verlagsanstalt.

Wie wir weiter sehen, ist das Ostinato ebenfalls in einem neuen Sinne angewendet. Aus seiner Pendel-Bewegung geht es in eine zielstrebige Haltung über, der Melodie entsprechend, die trotz ihres Schwingens, das hier durch den Text bedingt ist, doch vorstößt. Es handelt sich hier eben nicht um alte Formen in neuem Gewande, Formen, die vielleicht nur rein äußerlich angebracht werden: sondern hier wirkt gewiß bewußt — das können wir an allen bisherigen Beispielen sehen — eine neue Kraft, die die Festigkeit der Struktur bestimmt und das Ganze vorwärts treibt. Diese Kraft durchdringt alle Bereiche der neuen zeitgenössischen Musik von der kleinsten Spielmusik bis zum abendfüllenden Oratorium.

Besonders deutlich wird dies, sobald wir unsere Haltung gegen ein fremdes Volkstum abgrenzen. Dann erkennen wir, wie trotz mancher kleinen übereinstimmenden Floskeln sich beides doch scharf voneinander abhebt. Ich möchte das durch eine Gegenüberstellung zweier Zitate von Cesar Bresgen und Modest Mussorgski zeigen.

Beispiel 26 a: Cesar Bresgen: „Wirt laß uns ein“ [62]).
Beispiel 26 b: M. Mussorgski: „Kinderlied“ [63]).



Äußerlich gesehen handelt es sich bei beiden um kindertümliche Musik, die Leierstrophe des Kinderliedes ist offenkundiges Vorbild. Wir sehen aber deutlich, wie es Bresgen darauf ankommt, trotz seiner Pendel-Begleitung in der zweiten Zeile, die beiden Takte zusammenzufassen: sie zu einer Einheit zu binden. Deshalb bewegt sich der Baß nur auf den Zählzeiten 1 und 3; das

62) Aus der Kantate: „Das Lumpengesindel.“ Bärenreiter.
63) Aus: „Boris Godunow“, Klavierauszug S. 107.

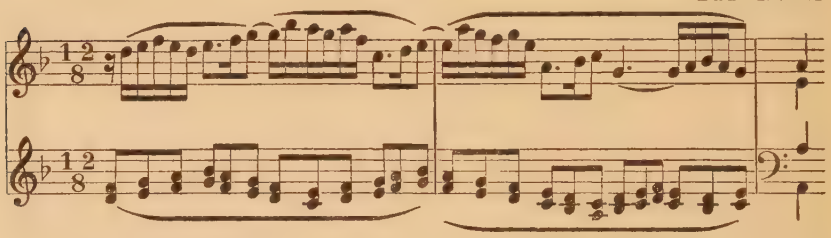
h in der zweiten Stimme der ersten Zeile gibt mit dem Baß zusammen klares Grundgefühl, während die Oberstimme die thematische Verbindung herstellt.

Mussorgski dagegen tut nichts dergleichen: sein Takt bildet in sich keine Einheit, er wird im Sinne der kleinen Bindebögen zerteilt, ja, die Harmonie macht diesen Vorgang durch den Wechsel vom *g* zum *d* im Baß ebenfalls mit, während bei Bresgen das Harmonische durch das *h* unantastbar gegeben ist. So finden wir in diesen Beispielen bei Bresgen auch im kleinen das Bestreben einer größeren Zusammenfassung, während bei Mussorgski deutlich Pendel-Melodik gegeben ist.

Auch das Prinzip der Terzenbewegung finden wir in der Kunstmusik wieder. Hierfür sei ein Beispiel gegeben aus Paul Höffers: „Der reiche Tag":

Beispiel 27:

Paul Höffer



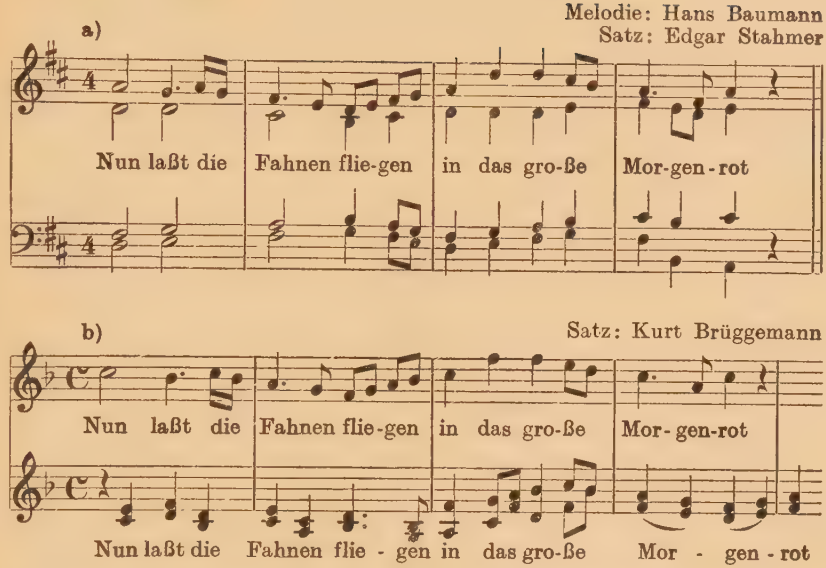
Eine verschiedene Wirkung der Terzen-Bewegung im neuen Lied zeigen die beiden folgenden Beispiele.

Hier sind zwei Sätze des Kampfliedes: „Nun laßt die Fahnen fliegen" von Hans Baumann gegenübergestellt. Der erste Satz stammt von Edgar Stahmer[64]) und ist für Instrumente geschrieben, den zweiten Satz schrieb Kurt Brüggemann[65]) für dreistimmigen Chor mit beliebigen Instrumenten.

Stahmer stellt auch hier wieder (s. 24b) die Bewegung der Unterstimmen unter das Spannungsgesetz der Melodie, daher die krafterzeugende Wirkung der Akkord-Bewegung bis zur Silbe „fliegen", während in den folgenden Takten das Stimmengefüge sich lichtet und auf „Morgenrot" in der schon bekannten weiten Lage seine größte Spannung erreicht. Die Stimmen fügen sich hier wiederum organisch zusammen aus der Gegenbewegung von Baß- und Oberstimme.

64) Junge Gefolgschaft II, Instrumentalausgabe.
65) Verlag Litolff.

Beispiel 28:



Im übrigen sind Quint- und Quart-Beziehung sinnvoll eingebaut, auch der charakteristische große Ganzton erscheint im Tenor des vierten Taktes. In diesem Satz ist die Kraft der Melodie im Harmonischen voll erhalten. Dies festzustellen scheint wichtig, da bei einer neuen Einstimmigkeit die Harmonik eine entsprechend größere Verantwortung trägt, weil sie aus der Rolle der üblichen Begleitung völlig heraustritt. Ferner macht uns die neue Melodik äußerst empfindlich gegen Anwendung eines harmonischen Ausdrucks, der sich nicht organisch mit der Melodie zusammenfügt.

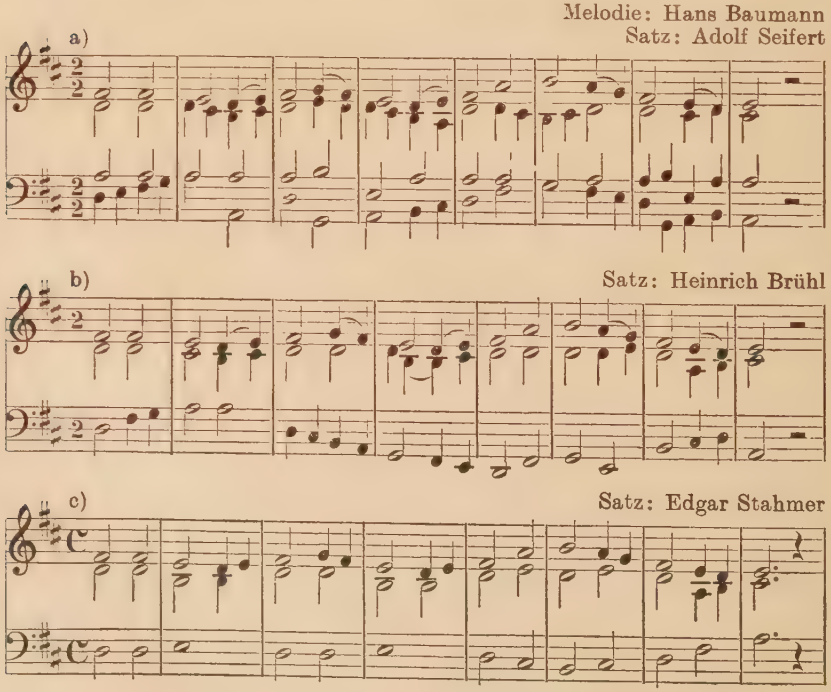
Die Einheit von Melodik und Harmonik als Ausdruck einer neuen Ganzheit.

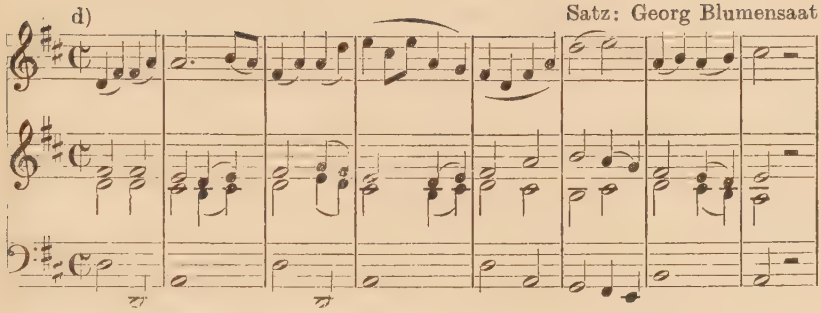
Während die Terzen-Bewegung bei Stahmer sich so in die Zielstrebigkeit der Melodie eingliedert, daß man hier nicht mehr von einer ostinaten Bewegung im Sinne der früheren Beispiele sprechen kann, ist diese Haltung in dem Satz von Brüggemann (28 b) noch zum Teil vorhanden. Jedenfalls tritt sie nicht in so sinnvolle Beziehung zur Oberstimme wie bei

Stahmer. Dies zeigt auch das stufenweise Zurückgehen der Unterstimmen vor der zusammengeballten Kraft der Melodie in den beiden ersten Takten, während die Stahmer'sche Stimmführung diesem Druck mutig die Stirn bietet. So haben auch die Quinten in Takt 3 noch nicht den neuen Ausdruck einer Strukturfestigkeit, sondern wirken im Sinne der üblichen Horn-Quinten. Dieser Satz entspricht daher n i c h t der neuen Beziehung von Melodik und Harmonik, er wirkt als G a n z h e i t nicht einheitlich und erreicht daher nicht die überzeugende Kraft des Stahmer'schen Satzes. Schließlich sollen diese Beziehungen noch an vier Sätzen zu dem bekannten Feierlied von Hans B a u m a n n: „Hohe Nacht der klaren Sterne" betrachtet werden.

Diese Melodie ist harmonisch klares *D*-Dur, die Wendungen zur Dominante und Subdominante sind klar erkennbar. Die Weise ist schlicht und volkstümlich gehalten, sie ist unbedingt auf latent harmonischer Grundlage erfunden. Infolgedessen sollte das „Aussetzen" dieser schon unbewußt zugrunde liegenden „Akkorde" genügen, um hier einen Satz zu schaffen, welcher der Melodie entspricht.

Beispiel 29: „Hohe Nacht der klaren Sterne."





Melodie: Hans Baumann.
a) Satz: Adolf Seifert[66]),
b) Satz: Heinrich Brühl[67]),
c) Satz: Edgar Stahmer[68]),
d) Satz: Georg Blumensaat[69]).

Der erste Satz (29 a) beginnt die Melodie, die offenkundig als einem älteren Typ zugehörig erkannt worden ist, vierstimmig auszusetzen. Im Baß wird Bewegung vorgespiegelt durch die üblichen Durchgänge von der Tonika zur Dominante und zurück. Da die Melodie und der Baß in geringem Abstand laufen, ergibt sich durch die Vierstimmigkeit oft eine enge Lage, die den Satz klanglich „verdickt". Die übrigen Stimmen, besonders der Tenor, sind völlig starr geworden. Alle Bewegung, neben dem Baß auch die des Alts, ist nur Scheinbewegung, um das fatale Gefühl des „Auf-der-Stelle-tretens" zu überwinden.

Der Satz von Heinrich Brühl (29 b) ist dreistimmig. Seine Baß-Führung ist ähnlich dem Beispiel a). Auch hier „durchmißt" der Baß ganze Oktav-Räume ohne dafür zureichende Begründung: er „trudelt". Die harmonischen Beziehungen sind fast die gleichen wie in Beispiel a). In diesen beiden Beispielen sehen wir, daß das Problem der Beweglichkeit hier nicht vom Baß aus gelöst werden kann. Diese Sätze stecken zu sehr im Harmonischen und damit in der vertikalen Klangrichtung, so daß der Baß zuviel Gewicht bekommt, als sollte er ein „Generalbaß" sein.

Stahmer (29 c) kommt es offensichtlich auf große Ruhe an. (Doch ist er der einzige, der den Takt in Vierteln anstatt Halben bestimmt.) Daher verzichtet auch der Baß hier auf Bewegung, die allerdings einem Halbe-Schlag klar entspricht. Im zweiten Takt

66) Ludwig Voggenreiter-Verlag, Potsdam.
67) Musikblätter der Hitlerjugend Nr. 77.
68) Musikblätter der Hitlerjugend Nr. 53.
69) Junge Gefolgschaft IV, Instrumentalausgabe.

herrscht im Baß vollkommene Ruhe, da die „Bewegung" in der Oberstimme liegt, und die Harmonie dieselbe bleiben kann. Stahmer versucht nun, auch hier wieder das schon bekannte Prinzip anzuwenden, nämlich jene Klang-Gruppierung, die sich aus der Gegenbewegung der oberen und unteren Stimme ergibt und die schon erwähnte Spannungslage der Akkorde — d. h. ihrer Stimmen — zu dem Grundton herstellt.

Von dieser Spannungslage freilich ist nun hier nichts zu merken, trotz des Quart-Klanges im zweiten Takt, der sich aus der Terz-Lage des Anfangs durchaus nicht organisch ergibt. Dieses Beispiel zeigt deutlich, daß es zwiespältig ist, ein Satz- und Stimmführungsprinzip anzuwenden, das der Struktur der Melodie nicht entspricht. Es ist bezeichnend, daß auch der dreistimmige Satz hier nicht weiterhilft, wenn auch das Fehlen des Tenors die harmonische Dichte des Satzes schon erheblich auflockert. Es bleibt jedoch das Stimmgefüge noch zu sehr auf den Baß bezogen, der selbstverständlich Träger des Tongeschehens sein soll, hier jedoch die Melodie zu stark belastet.

Eine klare und befriedigende Lösung des Klang-Problems wie des Bewegungs-Problems bringt Georg Blumensaat. Wie in einem Orgelsatz wird hier der Klang durch eine einfache Flötenstimme aufgehellt, die außerdem die Bewegung auskomponiert. Sehr geschickt ist die gleiche harmonische Wendung in Takt 1, 2 und 3, 4 abgewandelt, wo das Anfangs-Flöten-Motiv in Takt 3 auf anderer Stufe wiederholt und überspielt wird. Die Mittelstimme ist sehr einfach in Terzen gehalten, die nun eingebettet etwas Schwebendes erhalten.

Der Baß bekommt die Aufgabe, dem Ganzen den Grund zu geben; er kann dies, so entlastet, sehr unauffällig — quasi pizzicato — tun, er ist dennoch immer da und autoritär wieder für das Ganze verantwortlich.

Wie bei den Orgeln suchen wir auch hier wieder den hellen, obertönigen Klang, der uns die Klarheit der Stimmbeziehungen aufzeigt. Die „neue Harmonik" hat im Vergleich mit jener älteren „ein verstärktes Grundtongefühl und damit verstärkte Kraft, melodische Bewegung zu tragen. Sie hat die Kraft und zugleich die Ruhe, die allem im Grunde Verwurzelten eigen ist. Es liegt aber nicht mehr in ihrem Wesen, die Melodie mit Dreiklangs-Wolken zu umhüllen oder in der Schwebe zu halten. Die Lichtung der allzu dichten Dreiklangs-Wolke ermöglicht der Terz wiederum eigene Einsatzkraft und damit eigenen Leistungswert" [70]). Durch die Gegensätzlichkeit der letzten Beispielreihe wird dies besonders gut verdeutlicht.

70) Steglich: Die musikalischen Grundkräfte im Umbruch, S. 349.

III. Zusammenfassung.

Wir sind, wie alle vorliegenden Beispiele zeigen, weit entfernt von einer Zeit, die da glaubte, der „Ton brauche sich — im Gegensatz zum Wort — nicht zu verantworten“ [71]). Eine neue Stufen-Melodik — wiedergewonnen als ein „germanisches Erbe“ musikalischer Vergangenheit — durchdringt zielbewußt ordnend alle Bereiche musikalischen Geschehens. Im melodischen Kraftfeld, in dem die Tonbeziehungen wieder als Kraftspannungen zu dem Grundton ihr Ethos als authentisch oder plagal erhalten, wächst eine neue Festigkeit der Struktur. Nach ihrer Ordnung im Naturklang stehen Oktav, Quint, Quart vor Terz und Sexte. In diesem Sinne erhält der alte Bordun- und Mixtur-Klang als ein wirklicher Grundklang neue Bedeutung. Die Terz, welche man früher nur als Bestandteil eines Dreiklangs zu hören pflegte, gewinnt durch die Zügigkeit der neuen Melodik neue Einsatzkraft in der linearen Führung zweier selbständiger Stimmen.

Hiermit entscheidet sich die Stellung der neuen Harmonik. Verwandt der früheren Mehrstimmigkeit ist sie wieder konzentrierte Zusammenfassung verschiedener selbständig geführter Stimmen, welche nicht hauptsächlich durch Harmonie-Funktion, sondern durch ihre Spannungslage zu einem Grundton — wir haben es als Prinzip der Entfaltung aus einem Kern erkannt — Kraft und Sinn erhalten. Diese Bindung erfaßt anders und stärker als die Funktions-Harmonik verantwortungsbewußt jeden Ton, die Harmonik untersteht dem tonalen Gesetz der Melodik, nicht einer Dur-Moll-Harmonik. Hiermit soll nicht behauptet werden, daß die Dreiklangs-Harmonik aus der neuen Musik verbannt ist, sondern es soll darauf hingewiesen werden, daß, wie in der Parallel-Bewegung im Terz-Abstand und in Beispiel 29 u. a., nicht die vertikale Ausrichtung im Klang das Entscheidende ist, sondern die horizontale Bewegung der Stimmen als „tonal-melodische Stufenleistung auf harmonischem Grunde“ [72]).

Alle diese neuen Stil-Merkmale, die wir im Volkslied wie in der Kunstmusik wirkend erkannt haben, schlagen nun auch die Brücke zu einer ganz natürlichen Zuordnung von Volks- und Kunstmusik: „Wir meinen, daß den Weg vom Volkslied zur Symphonie jeder finden kann, der nur einmal den Weg vom

71) Steglich: Ebenda, S. 351.
72) Steglich: Ebenda, S. 352.

Volkslied her genommen hat und von dort in die größeren Formen der Musik hineingeht. Deswegen sorgen wir in erster Linie für die lebendige Haltung des Volksliedes“ [73]).

In unserer Jugend ist ein neues Klang-Ideal lebendig, das herbe und kämpferische Züge trägt und die klare Linienführung dem Harmonischen überordnet.

Das neue politische Lied schafft die Grundlage für eine neue Musik, eine Vereinigung von Bekenntnislied und Kunstform, der Heinrich Spitta in seinem „Deutschen Bekenntnis“ [74]) und in der „Musik für Streich-Orchester“ entscheidenden Ausdruck verliehen hat. Hier entsteht eine Musik, die in den Stunden unserer großen Feiern eins wird mit dem gesamten Volke: Spitta's Lieder: „Heilig Vaterland“, „Nichts kann uns rauben“, „Erde schafft das Neue“ sind fester Bestand unserer nationalen Feiern. In ihnen erblicken wir stolz einen Besitz, den Richard Wagner vergeblich ersehnt hatte: „Den ernsten, deutschen Hymnus, der schlicht und feierlich unseren Willen zur Tat begeistern soll.“

---

73) Wolfgang Stumme in: „Volkslied und nationalpolitische Erziehung.“ Sonderheft der „Deutschen Volkserziehung“.

74) Peters, Leipzig.

75) Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Literaturverzeichnis.

Abert, Hermann: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Leipzig 1899.

Besseler, Heinrich: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Potsdam 1931.

Blume, Friedrich: Das Rasseproblem in der Musik. Wolfenbüttel 1939.

Deutsche Liederkunde, Jahrbuch für Volkslied und Volkstanz. Herausgeg. v. Dr. Joh. Koepp. Potsdam 1939.

Eichenauer, Rich.: Musik und Rasse, München, 2. Aufl., 1937.

Engel, Hans: Über indische Musik, Arch. f. Musikforschung, IV, 1939, S. 228.

Erpf, Hermann: Studien zur Harmonie- und Klang-Technik der neueren Musik. Leipzig 1927.

Festschrift für Rochus Freiherr v. Liliencron: Aufsätze: H. J. Moser: Goethe und die musikalische Akustik. Carl Stumpf: Konsonanz und Konkordanz. Leipzig.

Fortner, Wolfgang: Musiklehre und Kompositionsunterricht. Deutsche Musikkultur, I, 1936, S. 110.

Frotscher, Gotthold: Melodische Bewegungsformen in pentatonischen ... Volksweisen, in Waldmann: Tonalität (s. d.).

Fuhrmann, Heinz: Musik der Hitlerjugend in Wort und Ton, Zeitschr. f. Musik, Okt. 1938.

Gerber, Rudolf: Johannes Brahms, Potsdam 1938.

Grabner, Hermann: Allgemeine Harmonielehre, 2. Aufl., Stuttgart 1930.

Halm, August: Harmonielehre, Sammlung Göschen 1902.

Hensel, Walther: Musikalische Grundlehre, Kassel 1936.

Heer, Josef: Das Lied der jungen Generation, Völkische Musikerziehung, Februar 1939.

Huber, Kurt: Wo stehen wir heute? In: Waldmann: Tonalität. (s. d.)

Korte, Werner: Krise und neue Sendung. Aus: „Die Musik", März 1939.

Krieck, Ernst: Musische Erziehung. Wolfenbüttel 1928.

Metzler, Fritz: Dur, Moll und „Kirchentöne" als musikalischer Rassenausdruck. In Waldmann: Tonalität (s. d.).

Müller-Blattau, Josef: Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst. Berlin-Lichterfelde 1938.

— Geschichte der deutschen Musik. Berlin-Lichterfelde 1938.

— Tonarten und Typen im deutschen Volklied. In Waldmann: Tonalität (s. d.).

Moser, Hans Joachim: Geschichte der deutschen Musik. Bd. 1—3. Stuttgart und Berlin 1920.

— Kleine deutsche Musikgeschichte. Stuttgart 1938.

— Goethe und die musikalische Akustik, in Liliencron's Festschrift (s. d.).

Reusch, Fritz: Musik und Musikerziehung. Osterwieck/Harz. 1938.

Riemann, Hugo: Harmonielehre. Leipzig 1906.

— Folkloristische Tonalitätsstudien. Leipzig 1916.

Schünemann, Georg: Zur Tonalitätsfrage des deutschen Volksliedes. In Waldmann: Tonalität (s. d.).
Söhner, Leo: Die Orgelbegleitung zum Gregorianischen Gesang. Regensburg 1936.
Steglich, Rudolf: Johann Seb. Bach. Potsdam 1935.
— Die musikalischen Grundkräfte im Umbruch, Deutsche Musikkultur, III, Dez./Jan. 1938/39.
— Besprechung: Zur Tonalität des deutschen Volksliedes, Arch. f. Musikforschung, IV, 1939, S. 121.
Stein, Fritz: Max Reger. Potsdam 1939.
Stephani, Hermann: Der Charakter der Tonarten. Regensburg 1923.
Waldmann, Guido: Tonalitätsfragen im Volkslied der deutschen Sprachinseln. In dem folgenden: Zur Tonalität des deutschen Volksliedes, Wolfenbüttel 1938 (zit. als: Waldmann: Tonalität).
— Rasse und Musik. Berlin-Lichterfelde 1939.
— Heinrich Spitta, Zeitschr. f. Musik. Okt. 1938. „Musik in der Hitlerjugend."
Weber, Max: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. München 1924.
Werner, Lothar: Volkstümliche Mehrstimmigkeit und Liedgestalt, völkische Musikerziehung. Juli/Aug. 1939.
Wiora, Walter: Die Tonarten im deutschen Volkslied, Deutsche Musikkultur, III, Febr. 1939.
Zur Tonalität des deutschen Volksliedes s. u. Waldmann.

Lebenslauf.

Ich, Hans Gerhard Hanschke, wurde am 31. März 1912 als Sohn des Mittelschullehrers Johannes Hanschke und seiner Ehefrau Elsbeth, geb. Püschel, zu Schwedt a. d. Oder geboren.

Nach dem Besuch des Reform-Realgymnasiums meiner Heimatstadt, welches ich Ostern 1930 mit dem Zeugnis der Reife verließ, studierte ich:

von 1930/31 Mathematik und Naturwissenschaften in Göttingen,
von 1931/33 Musik am Landes-Konservatorium in Leipzig,
von 1933/35 an der Hochschule für Lehrerbildung in Halle-Hirschberg, mit dem Abschluß der ersten Lehramtsprüfung,
von 1935/38 Musik an der Hochschule für Musikerziehung in Berlin-Charlottenburg, mit dem Abschluß: Staats-Examen für das Lehramt Musik an höheren Schulen. — Musikwissenschaft an der Universität Berlin.

Von Ostern bis Oktober 1938 war ich Assistent am Musikheim Frankfurt a. d. Oder, darauf Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Erlangen.